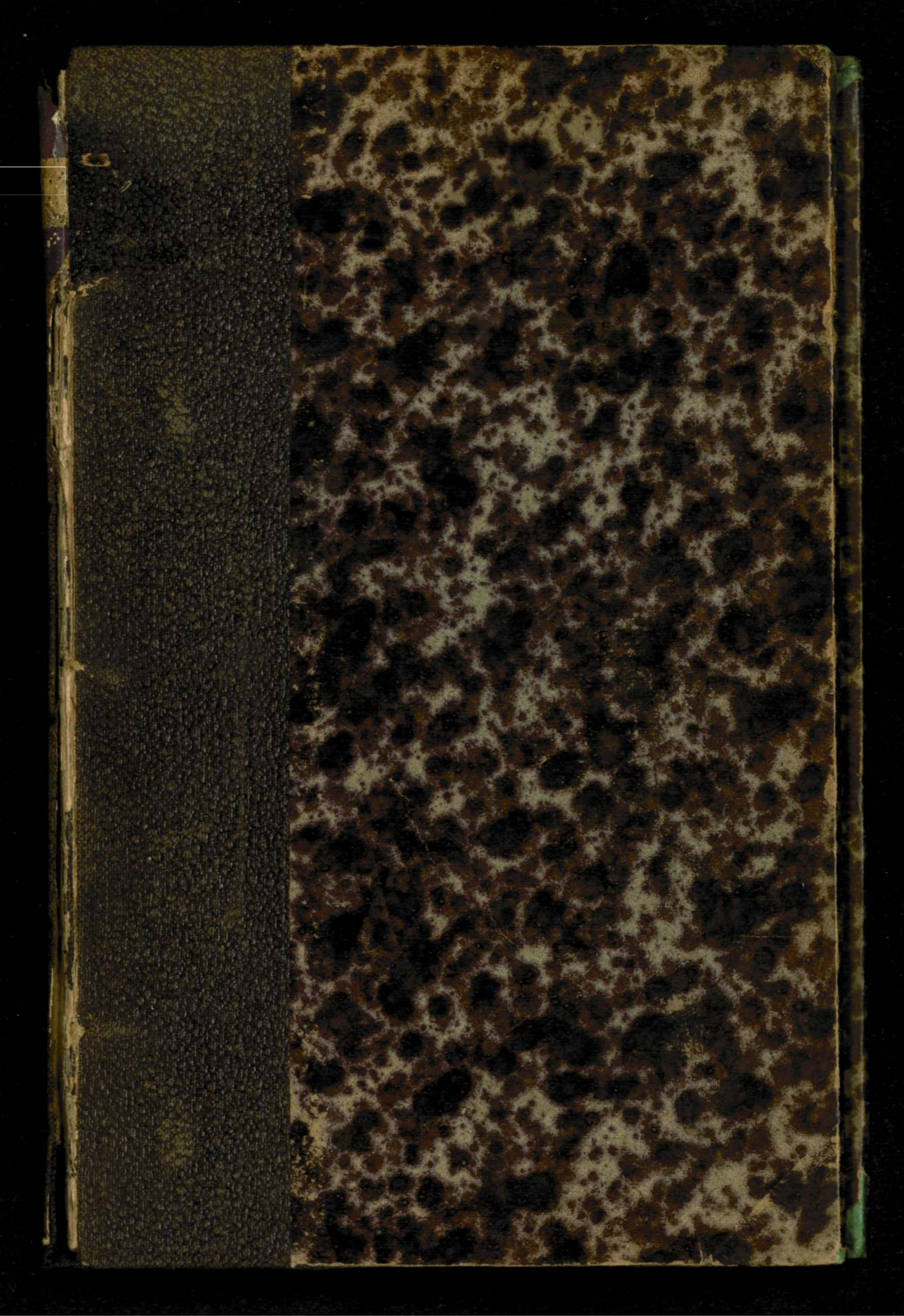


ED.-MARIE
LE
PLAIN-CHANT
HUBÉRA





LE PLAIN-CHANT

ENSEIGNÉ
AU MOYEN D'EXERCICES GRADUÉS

NOUVELLE MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE

CONTENANT LES PRINCIPES DU PLAIN-CHANT

EN USAGE

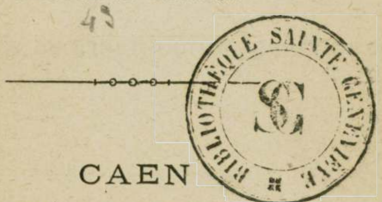
DANS LES DIOCÈSES DE BRETAGNE

ET DONNANT LES MOYENS D'EN SURMONTER EN PEU DE TEMPS
TOUTES LES DIFFICULTÉS

PAR LE FRÈRE EDMOND-MARIE
DE L'INSTRUCTION CHRÉTIENNE
PROVINCE DE NORMANDIE

AVEC L'APPROBATION DE NN. SS. LES ÉVÊQUES DE SÉEZ ET DE BAYEUX
ET DE PLUSIEURS ARTISTES

DEUXIÈME ÉDITION



CAEN
LIBRAIRIE CHÉNEL, RUE SAINT-JEAN, 16,
LIBRAIRIE DE Mgr L'ÉVÊQUE DE BAYEUX,
CHEZ TOUS LES LIBRAIRES DES DIOCÈSES DE BRETAGNE
ET A LA PROCURE DES FRÈRES DE L'INSTRUCTION CHRÉTIENNE
A PLOERMEL (MORBIHAN).

LE PLAIN-CHANT

ENSEIGNÉ

AU MOYEN D'EXERCICES GRADUÉS

NOUVELLE ÉDITION

APPROPRIÉE AU CHANT DE RENNES ET

DÉDIÉE

AU RÉVÉREND FRÈRE CYPRIEN

SUPÉRIEUR GÉNÉRAL

DES FRÈRES DE L'INSTRUCTION CHRÉTIENNE

APPROBATION

Nous avons fait examiner l'ouvrage qui a pour titre : *Le Plain-Chant enseigné au moyen d'exercices gradués* par un Frère de Ste-Marie de Tinchebray (*), et, sur le rapport favorable qui nous en a été fait, nous lui donnons bien volontiers notre approbation.

Les principes exposés avec ordre et clarté, les exercices gradués avec soin et un plan entièrement neuf font le caractère de ce livre élémentaire et ne permettent pas de douter qu'il ne contribue à populariser le Plain-Chant dans nos églises.

L'expérience a déjà prouvé qu'il peut servir non-seulement aux intelligences cultivées, mais encore aux enfants des campagnes.

Nous le recommandons aux élèves de nos établissements et à tous les fidèles de notre diocèse.

Donné à Ste-Marie de Tinchebray, le 1er août 1865.

† Ch. FRED, Ev. de Séez.

(*) On sait que les Frères de Ste-Marie de Tinchebray sont devenus Frères de l'**Instruction Chrétienne.**

APPROBATIONS DE PLUSIEURS ARTISTES.

Caen, le 2 février 1866.

Très cher Frère,

J'aurais voulu depuis longtemps vous remercier de votre gracieux envoi de la méthode dont vous êtes l'auteur ; mais le temps ne m'ayant pas permis de l'examiner à fond, je ne voulais vous en faire compliment qu'avec mûre connaissance de cause.

Vous avez rendu un véritable service à nos écoles en les dotant d'un ouvrage qui leur faisait défaut jusqu'à ce jour, et qui est remarquable, d'abord par la clarté de votre raisonnement, et enfin par la gradation apportée à vos exercices.

Je me ferai un devoir et un sincère plaisir de patronner votre ouvrage partout où j'aurai voix délibérative.

Recevez, très cher frère, avec mes sincères compliments, l'assurance de mon parfait dévouement,

N. Karren,

Organiste de N.-D. de Caen, Directeur de la Société Saint-Grégoire-le-Grand.

Boulogne-sur-Mer, le 24 novembre 1869.

Mon cher Frère,

J'ai examiné avec beaucoup d'intérêt votre ouvrage qui a pour titre : *Le Plain-Chant enseigné au moyen d'exercices gradués.*

Dès la préface, j'ai remarqué en vous une grande habitude de l'enseignement, et aussi que votre méthode est le résultat d'une longue expérience. Cette pensée m'a de

suite inspiré de l'intérêt pour votre ouvrage que j'ai vu avec le plus grand soin.

Les conseils que vous commencez par donner au professeur sont excellents ; ils entretiendront l'émulation des élèves, en leur présentant l'étude du Plain-Chant sous un point de vue aussi simple que méthodique.

Les exercices que vous donnez, de la page 19 à la page 69, sont parfaitement gradués ; ils renferment toutes les difficultés qu'on rencontre dans le Plain-Chant, de manière que quand l'élève les possédera, il n'éprouvera aucune hésitation à chanter un Plain-Chant, quel qu'il soit. Ces exercices sont tellement faciles et classés avec tant de méthode et de clarté, que j'ai la certitude qu'après seulement une heure d'étude, l'élève s'apercevra avoir appris quelque chose. Cette partie est certainement la plus importante et la plus utile de votre ouvrage.

Vous avez mis, à la page 84 (*), un tableau très ingénieux pour la transposition.

Les explications que vous donnez dans la 2e et 3e partie, ainsi que les principes particuliers au Plain-Chant que vous y expliquez, arrivent bien à propos après les exercices dont nous venons de parler.

La 4e partie (**) contient une série de morceaux tirés du Plain-Chant, que vous donnez pour faire l'application de tout ce que vous avez dit précédemment, et qui termine heureusement cette méthode qui est, à mon avis, la plus simple, la plus graduée et la plus pratique que je connaisse.

Je suis persuadé que cet ouvrage, enseigné dans les Séminaires et les Ecoles normales, formerait des chantres avec la même facilité que ma méthode Système-nouveau forme des organistes accompagnateurs.

Vous avez donc rendu, très cher Frère, un véritable

(*) Dans la nouvelle édition : page 88.
(**) Id. : la 5e *partie*.

service aux Ecclésiastiques, aux Instituteurs et aux Maisons d'éducation, en leur donnant le moyen de rendre populaire le Plain-Chant par votre méthode.

C'est travailler à la gloire de Dieu que de faire connaître cet ouvrage ; aussi si ma recommandation peut lui être de quelque valeur, je la lui donne pleine et entière.

Recevez, etc.

C. L. Hanon,

Maestro, Compositeur honoraire de musique de l'Académie Pontificale de Ste-Cécile de Rome.

Paris, le 23 décembre 1869.

Monsieur,

Votre NOUVELLE MÉTHODE ÉLÉMENTAIRE m'était déjà connue ; c'est à l'Ecole normale de Caen que je l'ai trouvée en usage pour la première fois. Je viens de la relire avec beaucoup d'attention et d'intérêt, et je ne puis que vous féliciter de la clarté, de l'ordre, de l'esprit de suite que vous avez su introduire dans l'enseignement du Plain-Chant.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma considération très distinguée.

Laurent de Rillé,

Inspecteur général du chant dans les Lycées et les Écoles normales de la France.

Un judicieux examinateur a daigné « faire une minutieuse comparaison des deux premières éditions ». Les lignes suivantes ont été extraites de son rapport.

« Le texte a été soigneusement revisé, amélioré, et a
« beaucoup gagné tant au point de vue de la clarté que
« de la précision. Dans la nouvelle édition, la partie
« théorique notamment a été refondue et complétée.....
« Les approbations élogieuses émanant de juges si com-
« pétents, dont la première a été l'objet, seront encore
« bien plus vraies pour la seconde. »

LE PLAIN-CHANT

ENSEIGNÉ AU MOYEN D'EXERCICES GRADUÉS.

Nouvelle édition

APPROPRIÉE AU CHANT DE RENNES.

En publiant cette méthode de Plain-Chant, rédigée sur un plan nouveau, nous n'espérions pas qu'elle recevrait un aussi favorable accueil; depuis, bon nombre de Professeurs ont affirmé les résultats extraordinaires obtenus au moyen de nos exercices.

Ce double encouragement nous a inspiré le désir de perfectionner autant que possible notre modeste ouvrage. Après avoir provoqué de consciencieuses critiques, nous avons prié plusieurs artistes d'examiner très sérieusement toute la méthode et de vouloir bien signaler sans crainte les points à corriger.

Leurs unanimes et sincères félicitations ont redoublé notre zèle, et, grâce au bienveillant concours qui nous a été prêté, nous avons pu nous assurer que, jusqu'à ce jour, notre méthode est l'unique dans son genre et la seule qui contienne des exercices pratiques, vraiment progressifs et aussi complets.

Ces exercices ont été approuvés par tous sans aucune réserve : on les trouvera donc tels dans cette nouvelle édition.

Pour le reste de l'ouvrage, nous avons voulu mettre

à profit nos propres observations, celles des hommes compétents et les meilleurs traités publiés sur le Plain-Chant.

La partie théorique a donc été revue, modifiée et complétée en certains points.

Toutefois cette méthode reste élémentaire et destinée à tous ceux qui ne connaissent pas les premières notions du Plain-Chant. Elle diffère toujours des autres méthodes en ce que, outre les principes de cette science, elle contient : 1° une suite d'exercices gradués prenant l'élève à l'a b c du chant et lui faisant parcourir successivement toutes les difficultés d'intonation et de durée qu'il peut rencontrer ; 2° une nouvelle manière de vocaliser au moyen de laquelle le passage si difficile de la solmisation à l'application est franchi avec la plus grande facilité; 3° un tableau donnant aux accompagnateurs du chant le moyen de transposer un morceau d'un ton dans un autre, sans qu'il soit nécessaire d'étudier les principes compliqués de la transposition ; 4° des exercices composés pour apprendre à connaître et à exécuter les mélodies grégoriennes et suivis de chants liturgiques tendant au même but ; 5° un nouveau choix de morceaux extraits des livres notés et faisant suite aux diverses séries d'exercices gradués. Sur la demande des maîtres, cette partie a été notablement augmentée. Enfin la disposition de la table permettra de s'en servir comme d'un *questionnaire*.

La manière d'étudier les exercices est indiquée en tête de l'ouvrage ; exactement suivie, l'expérience a prouvé qu'elle conduit infailliblement à une connaissance pratique du chant amplement suffisante pour mettre en état d'exécuter, à première vue, un morceau si difficile qu'il soit.

La valeur incontestable des approbations qui précèdent les nombreux encouragements reçus, les résultats obtenus et affirmés nous portent à présenter, avec une certaine confiance, cette *nouvelle édition* que nous avons appropriée au chant de Rennes sur la demande expresse du T. C. Frère Léontin, décédé Provincial des Frères de l'Instruction Chrétienne en Normandie.

Nous l'offrons à tous ceux qui savent apprécier les beautés du Plain-Chant et désirent vivement qu'il soit bien exécuté dans les églises : nous l'offrons spécialement à MM. les Curés et Vicaires, à MM. les Supérieurs et Directeurs des Séminaires et Pensions ecclésiastiques chargés de former les élèves du sanctuaire, aux membres des Communautés religieuses, à MM. les Directeurs des Maîtrises et des Patronages. Nous l'offrons à MM. les Instituteurs et aussi à Mmes les Institutrices : ils peuvent plus facilement qu'on ne le pense contribuer à répandre dans les masses le goût du chant religieux. C'est pour eux surtout que nous avons travaillé puisque les premiers exercices ont été expérimentés sur des enfants de 8 à 10 ans et mis à la portée de leur jeune intelligence. Nous l'offrons à tous ceux qui veulent enseigner ou apprendre eux-mêmes le Plain-Chant : ils trouveront dans notre méthode les moyens faciles et certains d'arriver au but qu'ils se proposent et de procurer ainsi la plus grande gloire de Dieu.

Si les notables additions faites à l'ouvrage lui ont donné une plus grande valeur, elles ont exigé, on le comprendra facilement, un surcroît de travail et de dépense. Cependant l'amour du chant religieux, le désir du bien nous ont porté à faire le possible pour que la méthode puisse être vendue au prix le plus réduit.

BREF DE NOTRE SAINT-PÈRE LE PAPE.

(7 AVRIL 1858.)

Qui accorde des Indulgences à ceux qui prennent part au chant d'église.

1° Indulgence d'un an pour celui qui enseignera gratuitement le chant des louanges sacrées en en pratiquant quelquefois l'exercice en public, ou tout au moins en particulier. Une autre indulgence de cent jours pour celui qui en pratiquera l'exercice dans un oratoire public ou privé toutes les fois qu'il y aura lieu ;

2° Indulgence plénière qui pourra être gagnée à la clôture du Mois de Marie par ceux qui, dans le cours de ce mois, se seront occupés d'une manière particulière à chanter les louanges sacrées dans le lieu saint et auront assisté aux exercices du mois de Marie ;

3° Indulgence plénière une fois le mois pour ceux qui, pendant au moins quatre jours de solennité ou même de simples fêtes, prendront part au chant ou à l'enseignement des louanges sacrées ; et cette Indulgence se gagnera le jour où l'on se sera approché des sacrements de Pénitence et d'Eucharistie.

Afin que l'on puisse gagner les Indulgences ci-dessus, il faut que les prières et les louanges chantées aient l'approbation de l'autorité ecclésiastique ;

4° Les Indulgences pourront être appliquées aux âmes des fidèles trépassés.

Romæ, apud S. Petrum die 7 aprilis 1858.

Benigne annuimus juxta petita.

PIUS P. P. IX.

(Extrait et traduit de l'*Armonica* de Turin et publié dans l'*Univers* du 2 mai 1858.)

MANIÈRE

D'APPLIQUER LA MÉTHODE.

L'étude du Plaint-Chant, longtemps négligée, sinon abandonnée, tendait à reprendre la place qu'elle n'aurait jamais dû quitter, lorsque cette méthode fut publiée. On comprenait enfin que le Plain-Chant est essentiellement le chant religieux, le seul dont le caractère de solennité soit en rapport avec la majesté du culte divin, le seul capable d'exprimer les divers sentiments de l'âme s'épanchant dans le sein de son Créateur.

Nos Seigneurs les Évêques avaient instamment recommandé l'étude du Plain-Chant au clergé et aux fidèles; M. le Ministre de l'Instruction publique, par son arrêté du 30 janvier 1865, avait rendu cette étude obligatoire dans les Écoles normales; enfin, tous les hommes compétents rivalisant de zèle avaient fait les plus nobles efforts pour contribuer à la « restauration du chant ecclésiastique, complément de la sainte Liturgie ».

Depuis, ce zèle ne s'est pas ralenti : en France et à l'étranger de patientes recherches ont été faites avec succès, et, dans ces derniers temps, des savants ont publié de remarquables travaux qui feront connaître et apprécier davantage encore la beauté des mélodies grégoriennes.

Mais lorsqu'il s'agit de vulgariser une science, il est

nécessaire d'en résumer les principes, d'en exposer les règles en y ajoutant des exercices vraiment pratiques en nombre suffisant.

L'étude du Plain-Chant, moins compliquée il est vrai que la musique moderne, offre cependant de sérieuses difficultés. Dans le but de contribuer à les vaincre, nous avons conçu le plan de cette méthode; puis, nous laissant toujours diriger par cette grande maîtresse qu'on appelle l'expérience, nous avons mis à profit nos propres observations, celles qu'on a bien voulu nous communiquer et les meilleurs ouvrages publiés sur le Plain-Chant.

Nous laissons aux érudits le soin d'aborder les hautes questions et nous tenons à rester dans le cadre le plus élémentaire, car, nous le disons hautement, notre unique ambition a été de mettre ceux qui ignorent les premières notions du chant en état de paraître au lutrin de la paroisse, et de contribuer, par des accents simples, pieux, naturels et bien dirigés, à la beauté du culte religieux.

Comme toutes les études élémentaires, le Plain-Chant ne doit point s'apprendre par un simple exposé des règles théoriques appuyées de quelques exemples, mais par une suite d'exercices répétés à satiété jusqu'à ce qu'ils soient fixés profondément dans les mémoires les plus rebelles. Prenez un enfant, dites-lui : « Toutes les fois que vous verrez *b*, *a*, vous direz *ba*, lorsque vous verrez *m*, *u*, vous direz *mu*, » etc., il n'est venu à la pensée de personne de croire qu'après une ou deux leçons semblables l'enfant saura lire. Or, il en est de même dans le chant : il ne suffit pas de dire au commençant : « Telle note s'appelle *do*, l'intervalle *do-ré* se

chante de telle manière, » *il faut lui faire lire les notes, chanter les intervalles, jusqu'à ce que, à force de les répéter, il arrive à les savoir parfaitement.*

La plupart des méthodes de Plain-Chant en exposent seulement les règles : on pourrait les considérer comme des grammaires du Plain-Chant (*). Leurs savants auteurs semblent avoir travaillé pour des élèves ayant déjà acquis une certaine pratique du Plain-Chant ou assez bien doués pour l'apprendre en quelques leçons données par un maître expérimenté. Tel n'a pas été notre but. Nous avons voulu réunir dans un modeste ouvrage la méthode de lecture et la grammaire, la pratique et la théorie, mais dans d'étroites limites, et nous nous sommes contenté des principes les plus élémentaires, afin de rester toujours à la portée de tous les commençants.

Après avoir exposé notre but, nous voulons essayer de justifier le titre donné à ce chapitre préliminaire. Nous nous sommes souvenu des difficultés que l'on rencontre dans l'enseignement du Plain-Chant, et nous avons pensé à faire profiter de notre expérience ceux qui ne sont pas accoutumés à cet enseignement.

Nous allons donner d'abord les moyens généraux d'appliquer la méthode, nous réservant de mettre en note les explications nécessitées par telle ou telle règle particulière. Nous exposerons ensuite la manière d'organiser l'étude du chant dans les classes d'enfants. Chacun restera libre de suivre ou de modifier les moyens qui seront indiqués ; nous les avons suivis avec succès,

(*) « Tel est, mon cher Chanoine, le but de votre ouvrage que j'appellerais volontiers une grammaire du Plain-Chant... » (Lettre de Mgr Freppel, évêque d'Angers, à M. l'abbé Tardif.)

mais nous ne prétendons aucunement que cette organisation soit la seule bonne possible.

Nous ne dirons rien des règles théoriques, si ce n'est qu'elles devront être apprises parfaitement, et, pour cela, il faudra les lire et les relire souvent. La plupart du temps, une nouvelle lecture fera remarquer un précepte que l'on avait oublié ou sur lequel l'attention ne s'était pas suffisamment portée.

Si l'on prend la peine d'examiner les exercices pratiques, on constatera bientôt qu'ils ont été composés en vue de faire acquérir sûrement aux élèves la connaissance des intervalles, sans avoir recours à la routine : c'est en répétant l'intonation de chaque intervalle dans presque tous les cas où il peut être rencontré qu'on obtient facilement le résultat voulu.

En poussant plus loin l'examen, on verra que l'attention des élèves est attirée sur une seule difficulté et que toutes les intonations de même espèce sont groupées afin d'en rendre la pratique et plus facile et plus certaine.

Pour l'étude des exercices sur les intervalles, le maître devra commencer par faire lire aux élèves les notes d'un numéro sans les chanter, soit que chacun lise le numéro entier, soit que l'un énonce les notes du 1er membre jusqu'à la 1re petite barre (*), l'autre celles du second, etc., et l'on continuera cet exercice jusqu'à ce qu'il n'y ait plus aucune hésitation dans la lecture. Quel que soit le mode adopté, on devra faire respirer à chaque petite barre et habituer les élèves à lire un mem-

(*) Nous avons séparé par un chiffre chacun des membres de nos exercices, afin que le maître puisse, avec la plus grande facilité, indiquer à l'élève la partie de l'exercice qu'il doit reprendre.

bre entier sans reprendre haleine. Savoir respirer convenablement est un précieux avantage, et nos exercices ont été disposés pour arriver à ce but sans fatiguer même les poitrines délicates.

Lorsque tous sauront parfaitement lire un numéro, on pourra le solfier.

Le maître, après avoir trouvé le ton le plus convenable pour la voix de ses élèves (*), chantera le 1er membre en le solfiant (**), jusqu'à ce qu'un de ses auditeurs soit en état de le répéter ; celui-ci alors le chantera à son tour, et ainsi de suite jusqu'à ce que tous le sachent ; qu'on ne s'ennuie pas de la longueur, ce temps-là ne sera pas perdu. On maintiendra d'ailleurs l'attention en faisant signaler et reprendre les fautes, tantôt par l'un, tantôt par l'autre.

Le maître fera ensuite solfier le second membre en montrant que les intervalles sont les mêmes, et que leur disposition seule est différente. On continuera ainsi jusqu'à la fin du numéro, puis on le fera solfier en entier assez de fois pour qu'il soit su parfaitement. Nous avons marqué par un astérisque un des membres de chaque numéro, c'est le membre le plus important; il devra être appris par cœur, et c'est à lui qu'on aur

(*) Certains commençants, surtout ceux qui n'ont jamais chanté, éprouvent la plus grande difficulté à prendre le ton donné. Le plus souvent cela vient du manque d'habitude. On trouve, il est vrai, des voix et des oreilles plus ou moins rebelles, mais il y en a bien peu qui soient fausses par vice de conformation. Que le maître alors prenne lui-même le ton de l'enfant et l'amène, en le faisant descendre ou monter, au ton qu'il veut lui donner. Les natures les plus ingrates ainsi exercées arrivent, au bout de quelques jours, à vaincre cette difficulté.

(**) Si le maître ne pouvait chanter lui-même, il s'aiderait d'un instrument, soit harmonium, soit violon, soit même accordéon, et à mesure que l'instrument ferait entendre les notes, lui-même les nommerait, afin que les élèves saisissent à la fois et l'intervalle et le nom des notes.

recours si, dans les autres parties, l'étude de l'intervalle présente des difficultés.

Fréquemment, nous avons placé plusieurs fois de suite la même note, il ne faut pas en être surpris. Ceux qui ont déjà donné des leçons de chant savent comme nous que l'une des choses les plus difficiles à obtenir, c'est la bonne exécution de ces mêmes notes répétées, de cette sorte d'intervalle appelé *unisson*. Que l'on travaille donc cette difficulté, elle en vaut la peine (*).

Habituellement les élèves chanteront seuls, mais si, après plusieurs essais, il leur était impossible de franchir l'obstacle, le maître les aiderait de sa voix ou d'un instrument. Lorsqu'en passant d'une note à une autre, l'intervalle n'aura pas été bien exécuté, le maître, au lieu de donner le ton de la note mal chantée, donnera celui de la précédente. Peut-être ce moyen ne réussira-t-il pas toujours; un autre élève alors fera le passage embarrassant. Si aucun élève ne pouvait surmonter la difficulté, ce serait l'indice qu'un exercice précédent aurait été oublié ou mal appris ; il faudrait le revoir immédiatement. Le maître ne viendra directement en aide que dans le cas d'une nécessité absolue. Cette méthode a l'avantage d'exciter l'émulation et l'attention des enfants, en rendant moins fatigante la tâche du professeur.

Lorsque chacun aura été exercé séparément, on pourra de temps en temps faire chanter à tous ensemble un numéro bien su. Pour cela, il faudra d'abord réunir

(*) Un des hommes les plus compétents que nous connaissions en fait de Plain-Chant nous a dit en voyant notre travail : « Vous avez peut-être tort de commencer vos exercices par l'unisson, c'est ce qu'il y a de plus difficile, ce serait mieux placé à la fin. »

les voix de même timbre à peu près, puis, plus tard, toute la division; cette manière de procéder fera contracter peu à peu l'habitude de chanter en chœur.

Nous conseillons de faire chanter les commençants lentement d'abord, afin de bien poser les voix; puis, dès qu'on le pourra, on hâtera le mouvement pour arriver au degré de vitesse voulu. Le maître fera bien de marquer l'attaque de chaque note par un petit coup de pied, de baguette ou de signal, et d'exiger qu'à l'instant même l'élève commence à la chanter. Mais il ne faut employer ce moyen qu'au début, car s'il est important d'attaquer nettement les notes, on doit éviter avec le plus grand soin de marteler le chant, et l'abus de cette manière d'agir y conduirait infailliblement.

Que dès les premières leçons on tienne à donner exactement aux notes leur valeur. C'est le moyen d'obtenir de l'ensemble, et, nous le répéterons souvent dans le cours de la méthode, l'ensemble est de la plus haute importance dans le chant.

Nous engageons fortement à étudier d'une manière toute spéciale les récapitulations soit générales, soit particulières. Les exercices qui les précèdent ont été composés pour conduire vers le but qu'elles font atteindre.

Lorsque l'élève voit indiquée, en tête d'un exercice, la difficulté qu'il doit vaincre, son attention est spécialement attirée sur cette difficulté, et, par suite, il la surmonte plus facilement. D'ailleurs, il vient de l'entendre chanter par le maître ou par un camarade, il n'a guère qu'à répéter une leçon qui est pour ainsi dire gravée dans son oreille. Mais il n'en est plus de même des récapitulations : l'attention doit se porter sur tout ce qui

été vu dans les exercices précédents, et il faut, à mesure qu'une difficulté se présente, se rappeler comment on l'a déjà vaincue. C'est là un travail sérieux, dont on retirera un grand profit si les exercices ont été suffisamment étudiés.

Nous nous bornerons à ces conseils sur l'application de la méthode ; la sagacité des maîtres suppléera à tout ce que nous ne pouvons dire. Mais nous le ferons remarquer avant de nous arrêter, ces préceptes regardent tous les commençants, les adultes comme les enfants. Nous exhortons pareillement maîtres et élèves à bien voir ce qu'ils étudient, ne se contentant pas d'apprendre quelques exercices et certains points de la théorie, mais au contraire étudiant toute la méthode patiemment, avec un esprit de suite qui assurera le succès.

Prenons donc notre temps, hâtons-nous lentement, ne passons rien sous le prétexte d'aller plus vite, voyons bien tout ce que nous voyons, c'est le véritable moyen de faire des progrès. *Peu mais bien*, que ce soit là notre devise.

Un mot encore sur un exercice dont nous n'avons pas parlé dans la méthode, mais qui est d'un très grand avantage pour ceux qui savent déjà un peu vocaliser et appliquer, c'est l'emploi des dictées.

Le maître prendra un morceau que les élèves ne connaissent pas. Après avoir indiqué la clef et la première note, il fera entendre soit en vocalisant, soit en chantant, mais très lentement d'abord, plus vite ensuite lorsqu'on sera plus avancé, 3 ou 4 notes que l'élève répétera en les solfiant; puis, il prendra les 3 ou 4 notes suivantes, et ainsi de suite. Plus tard, il en donnera 5 ou 6, 7 ou 8 à fois, suivant la force des élèves. Enfin, il fera écrire ces

notes. L'élève les reproduira d'abord par un simple point sans s'occuper de leur forme. Lorsque le morceau sera fini, le maître le reprendra en entier très lentement, en donnant aux notes leur valeur bien exacte. Les élèves alors, tout en corrigeant les fautes qu'ils auraient pu faire, écriront les notes avec la forme qu'elles doivent avoir suivant leur valeur. S'il est nécessaire, le maître recommencera une troisième fois, et fera chanter ensuite le morceau à chacun en particulier. Au bout de quelque temps, tout cela se fera avec une grande rapidité. Il semble inutile d'ajouter que les intervalles appris précédemment pourront seuls entrer dans la composition de cette dictée. Mais on peut en être sûr, l'élève qui écrit ainsi un morceau en l'entendant chanter, connaît parfaitement toutes les difficultés, soit d'intervalles, soit de valeur des notes, contenues dans le morceau.

Enfin, nous terminerons ces quelques pages en appelant l'attention des maîtres sur l'extérieur de leurs élèves. La tenue d'un chantre n'est pas chose indifférente, tant pour produire bonne impression sur les spectateurs que pour éviter la fatigue. Que l'on corrige donc dès le commencement les froncements de sourcils, les mouvements de la tête ou du corps et toutes les grimaces. Que le maintien soit convenable, sans raideur comme sans affectation ; que la poitrine soit ouverte, et les sons seront émis avec facilité, sans souffrance pour les poumons ; en un mot, que tout soit le plus naturel et le plus gracieux possible : rien n'est trop parfait pour le service de Dieu.

NOTICE

SUR L'ORGANISATION DES CLASSES DE CHANT DANS LES ÉCOLES.

Lorsque nous voulons établir un cours de Plain-Chant dans une école, nous procédons ainsi.

Après avoir réglé le temps qui devra y être employé chaque jour, une demi-heure au moins, nous prenons une quinzaine d'enfants de 8 à 14 ans parmi les plus intelligents et les plus sages, afin de mettre de prime abord notre étude en honneur et de la faire regarder comme une récompense.

Nous commençons l'étude des premiers exercices jusqu'aux quintes exclusivement, en suivant avec soin les conseils que nous avons donnés ailleurs, soit dans la *Manière d'appliquer la méthode,* soit dans la *deuxième Partie* pour ce qui regarde la prononciation, la voix, etc. Arrivés aux quintes, nous nous rendons compte, le plus souvent par un examen, de ce que chacun sait. Ceux qui possèdent parfaitement tous les exercices précédents sont mis à part pour passer aux numéros suivants. Les autres, au nombre de 4 ou 5 pour l'ordinaire, forment le noyau d'une nouvelle division que nous complétons en leur adjoignant une dizaine d'autres élèves choisis comme les premiers parmi les plus studieux et les plus dociles; ceux-là recommenceront tous les exercices.

Pendant que le maître donne la leçon au premier groupe, un des élèves de cette division s'occupera de la nouvelle section en procédant avec les autres comme le professeur a procédé pour lui. Le maître donnera de temps en temps un coup d'œil pour s'assurer que tout va bien.

Les fonctions de moniteur seront confiées, tantôt à un élève, tantôt à un autre; rien n'est meilleur pour donner de l'aplomb, faire repasser les exercices et habituer à apprécier le degré de justesse des intervalles.

On agira avec le 2e groupe comme on a fait à l'égard du 1er; peut-être pourra-t-on en créer un 3e, mais nous n'allons jamais plus loin : d'un côté, la marche de plus de trois groupes deviendrait difficile; d'un autre côté, il y a rarement autant d'élèves à apprendre le Plain-Chant dans une classe.

Nous faisons fonctionner ces divisions en employant les différents moyens d'émulation en usage pour les autres parties de l'enseignement. Nous plaçons le premier celui qui a le mieux réussi. De temps en temps, nous accordons une image ou une autre récompense à ceux qui habituellement ont les meilleures places. La fonction de moniteur peut aussi être donnée comme gage de satisfaction. A la fin de l'année, nous accordons des prix de Plain-Chant. Dans les paroisses où Messieurs les Curés l'approuveraient, les places d'enfants de chœur pourraient être données à ceux qui joignent la science du chant à la sagesse et à la bonne tenue. On peut enfin employer ces mille et un moyens que Messieurs les Instituteurs connaissent mieux que nous, et qui sont si puissants pour exciter l'ardeur des jeunes enfants.

Nous le répétons, cette organisation a été expérimentée par nous et a réussi, mais d'autres peuvent donner des résultats tout aussi satisfaisants. Il est même probable que dans plus d'une circonstance, des modifications paraîtront nécessaires; la sagesse des professeurs saura les discerner et les appliquer. Plusieurs trouveront, nous n'en doutons pas, de nouveaux moyens de

faire progresser et fonctionner plus facilement les divisions, de simplifier peut-être certains passages de la méthode, etc., etc.; nous leur serons reconnaissant s'ils veulent nous les communiquer, et s'il nous est donné de tirer une troisième édition de notre ouvrage, nous ferons cas des observations qui nous auront été adressées. Notre unique but a été de faire le bien. Après avoir vu les résultats extraordinaires obtenus par notre méthode (des enfants, par exemple, de 13 ou 14 ans, mis, au bout de peu de temps, en état de chanter la messe le dimanche à peu près à première vue), nous avons cru nous rendre utile en initiant les autres aux moyens que nous avons employés. Que ceux qui le pourront nous aident, le bien s'en fera d'une manière plus efficace et plus sûre, et la gloire de Dieu, qui en résultera, sera la plus douce récompense que nous ayons ambitionnée.

LE PLAIN-CHANT

ENSEIGNÉ AU MOYEN D'EXERCICES GRADUÉS.

PREMIÈRE PARTIE.

PRINCIPES GÉNÉRAUX ET SOLMISATION.

1. Le Plain-Chant, appelé aussi chant *grégorien*, est le chant grave et religieux que l'Eglise emploie dans ses offices.

NOTES.

2. On appelle *notes* des caractères représentant par leur position et leur forme l'élévation et la durée des sons.

Il y a sept notes que l'on appelle *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. La note *ut* est souvent nommée *do*.

PORTÉE.

3. La *portée* est la réunion de quatre lignes horizontales sur ou entre lesquelles on écrit les notes. On appelle lignes *supplémentaires* les petites lignes que l'on ajoute au-dessus ou au-dessous de la portée, lorsque ses quatre lignes sont devenues insuffisantes.

Ligne supplémentaire.

PORTÉE: 4me, 3me, 2me, 1re ligne

Ligne supplémentaire.

CLEFS.

4. La *clef* est un signe qui se place en tête de la portée et sert à déterminer le nom de chaque note. On distingue deux espèces de clefs : la clef d'*ut* et la clef de *fa*. La note placée sur la ligne qui reçoit la clef prend le nom de cette clef. Ainsi ces notes sont nommées *ut* ou *do* et celle-ci est un *fa*.

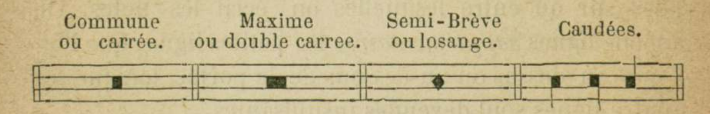
Ces notes servent à trouver le nom des autres : celle qui est au-dessus du *do* est un *ré*, celle qui est au-dessous est un *si*, puis en descendant *la*, *sol*, etc. Ces clefs peuvent se placer sur les quatre lignes, mais celle d'*ut* est ordinairement sur la 4me et la 3me (*), et celle de *fa* sur la 3me seulement.

VALEUR DES NOTES.

5. La *valeur* d'une note est la durée du son déterminé par cette note.

La forme de chaque note sert à indiquer sa valeur.

6. On distingue quatre espèces de notes : la *carrée* nommée aussi *brève* ou *commune*, la *maxime* ou *double carrée*, la *semi-brève* ou *losange* et la *caudée*.



7. La maxime est longue comme deux carrées.

(*) La clef d'*ut* placée sur la 4me ligne est souvent nommée clef d'*ut montée*, celle qui se place sur la 3me prend le nom de clef d'*ut descendue*.

8. La semi-brève ou losange vaut la moitié de la carrée, quand elle est isolée sur une syllabe.

La note qui précède cette losange isolée, qu'elle soit caudée ou non, est longue et vaut une carrée et une brève réunies.

Les notes losanges placées à la suite d'une caudée, pour former avec elle un groupe (*) descendant, doivent être regardées comme des carrées et coulées sans précipitation en diminuant graduellement l'intensité des sons jusqu'à la dernière note.

9. La note à queue ou caudée est longue et vaut une carrée et une losange réunies lorsqu'elle précède une losange isolée sur une syllabe.



Dans le chant de Rennes, la caudée n'est pas autrement employée.

Dans le Propre de Nantes et en d'autres éditions, on trouve la caudée isolée sur une syllabe ou placée au sommet d'un groupe.

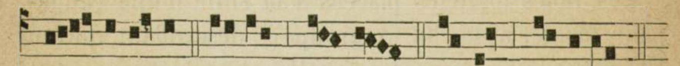
Lorsqu'elle est seule sur une syllabe et non suivie d'une losange isolée, elle indique un accent mélodique (**) fortement marqué; mais alors la durée de cette note ne peut égaler celle de la caudée suivie d'une semi-brève isolée.



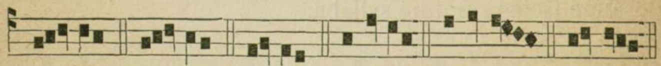
(*) On appelle *groupe* la réunion de plusieurs notes placées sur la même syllabe. Une distance de la *largeur d'une note* au moins sépare les différents groupes et les notes isolées.

(**) On appelle *accent mélodique* l'insistance de la voix sur une *note* pour la faire ressortir (358, 359).

Quand la note à queue termine un groupe ascendant ou commence un groupe descendant, elle marque à la fois une liaison et un accent mélodique; le son de cette caudée doit être plus fort que celui des autres notes et même légèrement prolongé.



Lorsque deux notes à queue *descendante* se suivent, la première n'indique pas un léger prolongement du son, mais seulement un accent qui sert de préparation à l'accent mélodique marqué par la deuxième caudée.



« L'avant-dernière note d'une intonation, d'une strophe ou d'un morceau, peut avoir le double de sa valeur (*). »

Les indications qui viennent d'être données sur la valeur des notes suffisent pour les commençants. Elles ont leur complément dans la 4me *Partie*.

BARRES.

10. Les *barres* sont des lignes verticales qui coupent celles de la portée. On en distingue trois sortes : la petite indique un repos où l'on doit respirer (**); la grande marque un repos un peu plus long, et la double barre sert : 1° à séparer les diverses parties d'un morceau de

(*) Préface de l'*Office paroissial romain*.

(**) Nous avons indiqué dans la 4me *Partie*, nos 369 et 370, les endroits où il faut respirer lorsqu'il est impossible de chanter, sans reprendre haleine, les nombreuses notes qui se trouvent parfois sur une seule et même syllabe. Dans le chant non noté des versets et des psaumes, la virgule retournée (‘) tient lieu de petite barre (Préface de l'*Office paroissial*).

chant ; 2° à désigner les endroits où un chœur succédera soit à un autre chœur, soit aux chantres, et *vice versa ;* 3° à indiquer la fin d'une intonation ou d'une pièce de chant.

Petites barres. Grande barre. Double barre.

GUIDON.

11. On nomme *guidon* une moitié de note à queue placée à la fin de chaque portée ; on ne la chante pas, elle indique seulement la première note de la portée suivante.

TON.

12. Dans le Plain-Chant, le mot *ton* a trois significations différentes :

1° On l'emploie dans le sens de *mode*. Ex. : Un ton majeur, un ton mineur, le 6me ton, le 2me ton.

2° Il exprime parfois le degré d'élévation d'un son ou de l'ensemble des sons d'un morceau de chant. Ex. : Nous avons chanté l'hymne sur un ton trop élevé.

3° Enfin le mot *ton* veut dire l'intervalle compris entre deux sons. Ex. : La distance de *ut* à *ré* est d'un ton. Le ton pris dans ce sens peut se diviser en deux parties que l'on appelle demi-tons.

ACCIDENTS.

13. Les *accidents* sont des signes qui indiquent d'abaisser ou d'élever d'un demi-ton le son de la note qui les suit.

Le bémol ♭ baisse le son de la note d'un demi-ton. Il se rencontre fréquemment avant le *si* que l'on appelle

alors *si bémol* ou *za*; on le trouve encore mais très rarement avant le *mi* que certains auteurs appellent alors *ma.*

Le dièse × ou ⧗ élève le son de la note d'un demi-ton; il n'est guère usité dans le Plain-Chant.

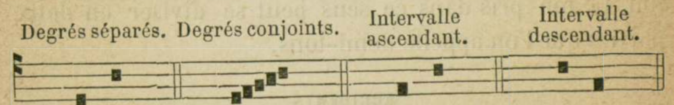
Le bécarre ♮ interrompt l'action du dièse ou du bémol.

L'effet produit par un accident n'affecte pas seulement la note qui le suit immédiatement, mais toutes les mêmes notes jusqu'à la première petite barre, à moins qu'un autre accident ne vienne faire cesser l'effet du premier.

Lorsque le bémol est *à la clef,* c'est-à-dire placé après la clef de chaque portée, il affecte tous les *si* non précédés d'un bécarre.

INTERVALLES.

14. En Plain-Chant comme en musique, on appelle *intervalle* la distance qui sépare une note d'une autre note. L'intervalle peut être par degrés séparés, lorsqu'il n'y a que les deux notes formant l'intervalle, ou par degrés conjoints, lorsque les notes intermédiaires s'y trouvent (*). L'intervalle est ascendant quand la dernière note est plus élevée que la première ; dans le cas contraire, il est descendant.



Il n'y a guère d'usités dans le Plain-Chant que les intervalles suivants : la *seconde*, la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte* et l'*octave*. Ces deux derniers le sont fort

(*) A moins d'avertissement du contraire, par le mot *intervalle*, nous entendrons toujours parler des intervalles par degrés séparés.

peu, et l'on ne rencontre presque jamais la *septième*, la *neuvième* et la *dixième*.

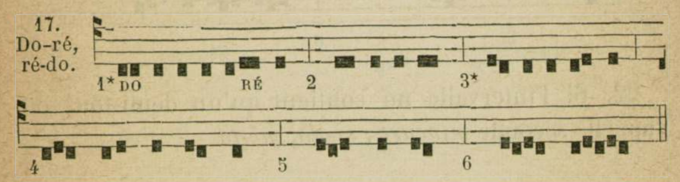
15. La première et sans contredit la plus importante connaissance à acquérir lorsqu'on apprend le Plain-Chant, c'est la manière de chanter les intervalles avec justesse : tout dépend de là. C'est pour arriver à ce but que nous avons composé des exercices spéciaux. Nous en recommandons l'étude sérieuse et complète : elle assurera le succès. Ces exercices devront tous être *solfiés*, c'est-à-dire chantés en donnant à chaque note le nom qui lui convient *do*, *ré*, *mi*, etc. Plus tard nous indiquerons une autre manière de les chanter (*).

SECONDES (**).

16. On appelle *seconde* l'intervalle compris entre deux degrés consécutifs.

Lorsque cet intervalle est formé d'un ton, on le nomme seconde *majeure : do-ré*, *ré-mi*, *fa-sol*, *sol-la*, *la-si*.

EXERCICES.



(*) Voulant appeler l'attention des élèves sur les intervalles et sur deux sortes de notes seulement, nous n'avons guère employé que la *carrée* et la *double* pour nos premiers exercices ; dans les autres, la caudée, non suivie d'une losange, marque les notes que l'on doit faire ressortir par un appui de la voix.

(**) Il sera utile, avant de commencer l'étude des intervalles, de lire ce qui regarde la voix (312, 313, 314, 315 et 316), afin de s'habituer de bonne heure à mettre en pratique les importantes recommandations qui s'y trouvent. Voir aussi le n° 349 et les suivants (4me *Partie*).

18. Ré-mi, mi-ré.

1* MI 2 3

4 5 6

19. Fa-sol, sol-fa.

1* FA SOL 2 3*

4* 5 6

20. Sol-la, la-sol.

1* LA 2* 3

4 5 6

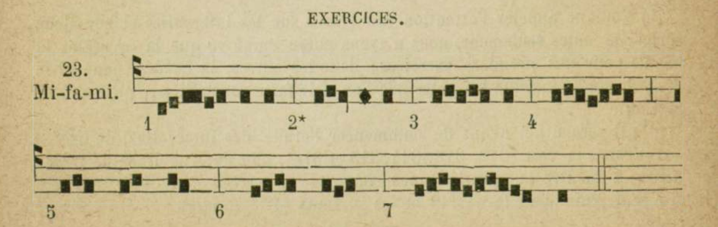
21. La-si, si-la.

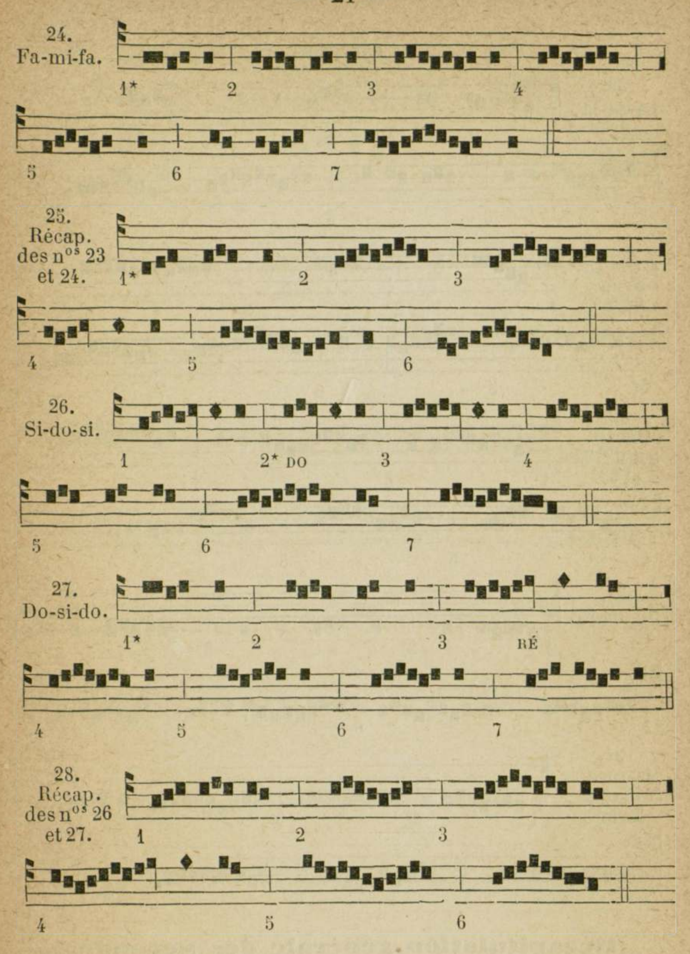
1* SI 2* 3

4 5 6

22. Si l'intervalle ne contient qu'un demi-ton, on l'appelle seconde *mineure : si-do*, *mi-fa*.

EXERCICES.





29. Comme nous l'avons déjà dit, le bémol déplace le demi-ton : ainsi *za-do* est une seconde majeure et se chante comme *do-ré; la-za* est une seconde mineure et s'exécute comme *mi-fa* et *si-do*.

EXERCICES.

30.
La-za-la.

1 2* ZA 3

4 5 6 7

31.
Za-la-za.
za-do,
do-za.

1 2* 3

4* 5 6 7

32.
Récap.
des nos 32
et 33.

1 2 3

4 5 6

33.
Ré-ma-ré.

1 2* MA 3

4 5 6 7

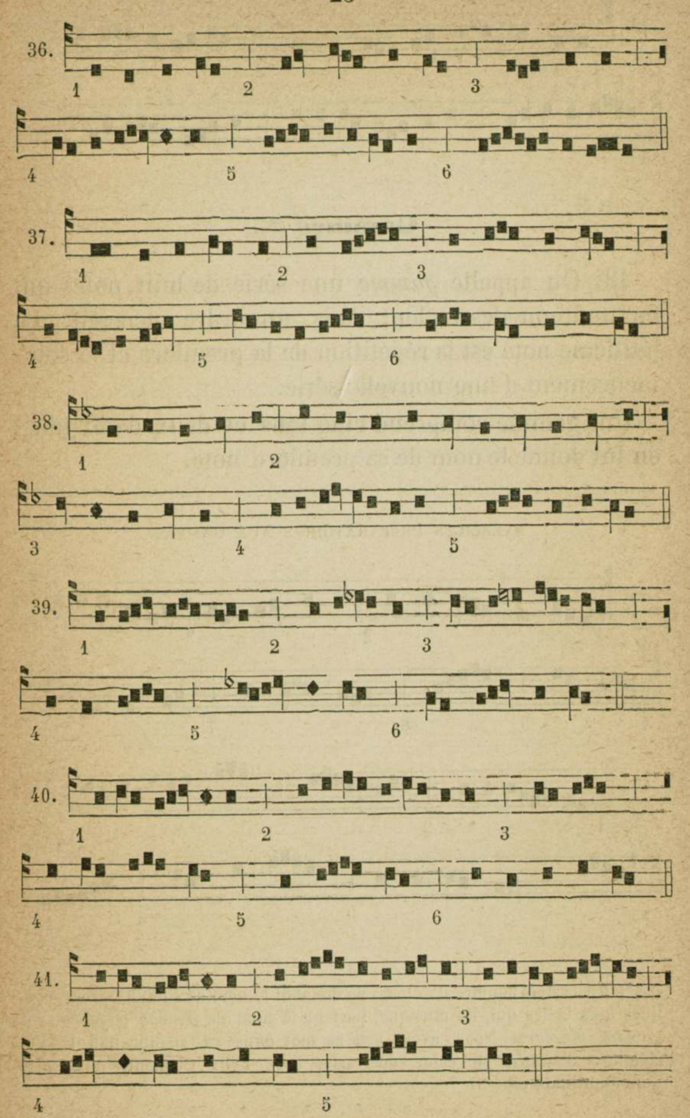
34.
Ma-ré-ma,
ma-fa,
fa-ma.

1 2* 3

4* 5 6

Récapitulation générale des Secondes.




36.
1
2
3
4
5
6
37.
1
2
3
4
5
6
38.
1
2
3
4
5
39.
1
2
3
4
5
6
40.
1
2
3
4
5
6
41.
1
2
3
4
5



Gammes (*).

43. On appelle *gamme* une série de huit notes qui montent ou descendent dans un ordre successif. La huitième note est la répétition de la première et le commencement d'une nouvelle série.

Une gamme comprend cinq tons et deux demi-tons; on lui donne le nom de sa première note.

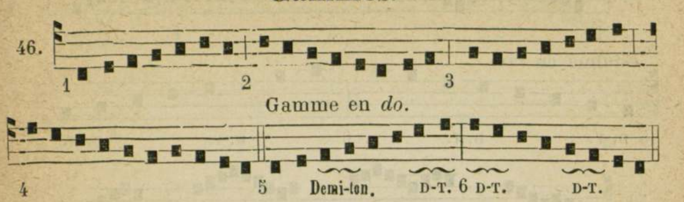
EXERCICES PRÉPARATOIRES AUX GAMMES.



(*) Un certain nombre d'auteurs ne donnent le nom de gammes proprement dites qu'à celles qui, en musique, portent le nom de *gamme majeure* et de *gamme mineure*. Nous avons pris ce mot dans sa signification la plus étendue, d'accord en cela, du reste, avec Félix Clément, d'Ortigues, dom Jumilhac, etc.

Gammes.

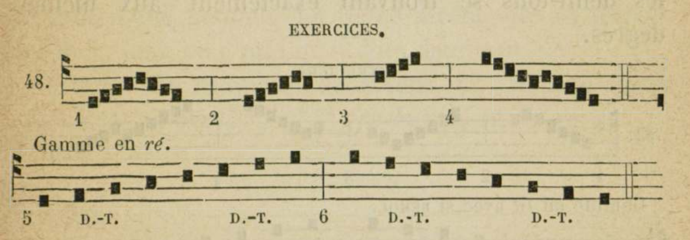
46.



47. Il faut se garder de croire que toute gamme commence nécessairement par *do;* on peut commencer une gamme par une note quelconque, mais alors, si les demi-tons sont maintenus à leur rang respectif, leur position change dans chaque gamme. Nous verrons plus tard quel parti important on a tiré de ces différentes gammes. Nous allons simplement les donner ici comme exercices de secondes (*).

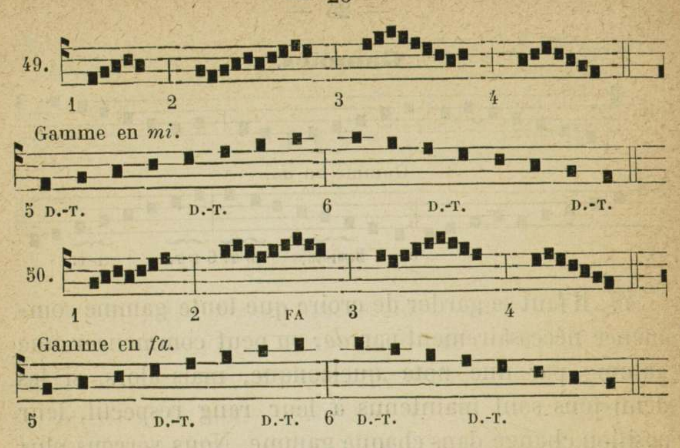
EXERCICES.

48.



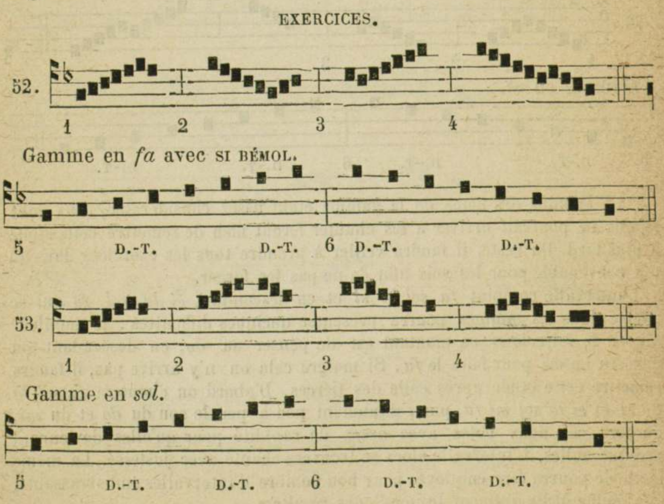
(*) L'étendue des notes de la gamme étant assez considérable, ceux dont la voix ne pourrait arriver à les chanter feront bien de remettre cette étude à plus tard. Du reste, il faudra veiller à prendre tous les exercices dans un ton convenable pour les voix afin de ne pas les forcer.

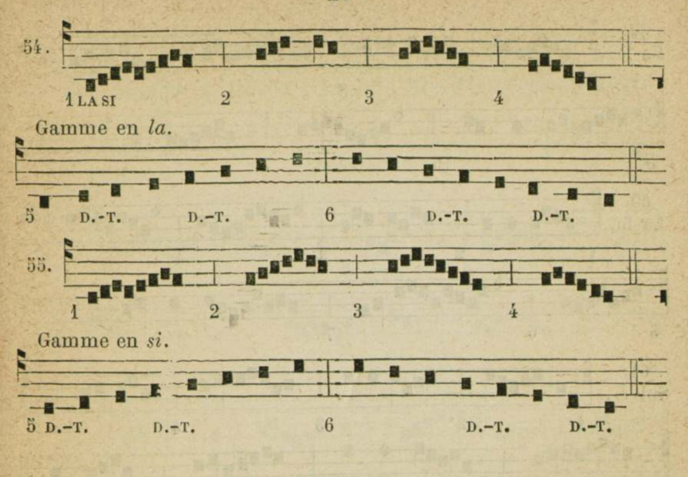
L'intervalle conjoint *fa sol la si* et en descendant *si la sol fa* qui se trouve dans les gammes pourra présenter quelques difficultés ; le meilleur moyen de faire le *si* en montant est de penser au *do*, en descendant on pensera au *mi* pour faire le *fa*. Si malgré cela on n'y arrive pas, il faudra remettre cette étude après celle des tierces. D'abord on chantera *fa sol la do si* et *si la sol mi fa*, puis, diminuant peu à peu le son du *do* et du *mi*, on fera ces deux notes avec assez de rapidité pour qu'elles deviennent presque nulles. L'intervalle alors se trouvera chanté avec justesse. La même méthode pourra être employée pour bon nombre d'intervalles embarrassants, elle donne ordinairement les meilleurs résultats.



51. Presque toujours dans cette gamme en *fa* on déplace le demi-ton *si-do* en mettant un bémol à la clef; elle devient alors tout à fait semblable à celle en *do*, les demi-tons se trouvant exactement aux mêmes degrés.

EXERCICES.



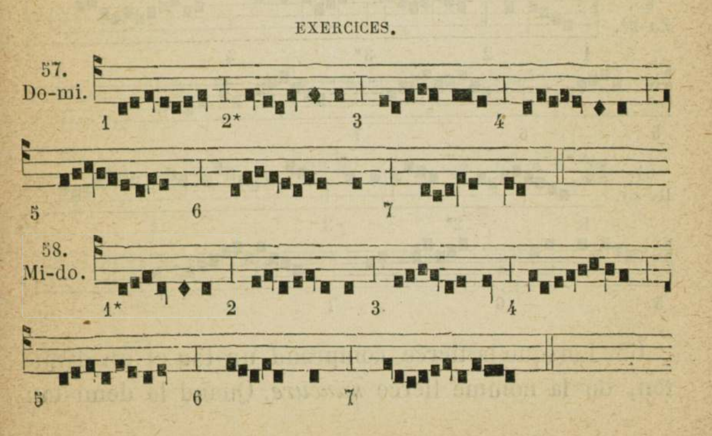


TIERCES.

56. On appelle *tierce* l'intervalle compris entre trois degrés d'une gamme. La tierce ascendante est formée de deux tons, ou d'un ton et d'un demi-ton.

Lorsqu'elle comprend deux tons, on l'appelle tierce *majeure* : *do-mi* (1 ton do-ré, 1 ton ré-mi), *fa-la*, *sol-si*, *za-ré*.

EXERCICES.





65. Lorsque la tierce comprend un ton et un demi-ton, on la nomme tierce *mineure*. Quand le demi-ton

vient après le ton en montant comme *ré-fa* (1 ton 1/2 ton / ré-mi, mi-fa), *sol-za*, *la-do*, la tierce s'appelle alors *mineure directe*.

EXERCICES.





72. Si le demi-ton précède le ton dans une tierce mineure ascendante, comme *mi-sol* (1/2 ton mi-fa, 1 ton fa-sol), *si-ré*, la tierce est dite alors *mineure indirecte*.

EXERCICES.

73.
Mi-sol.

1 2* 3 4

5 6 7

74.
Sol-mi.

1* 2 3 4

5 6 7

75.
Si-ré.

1 2* 3 4

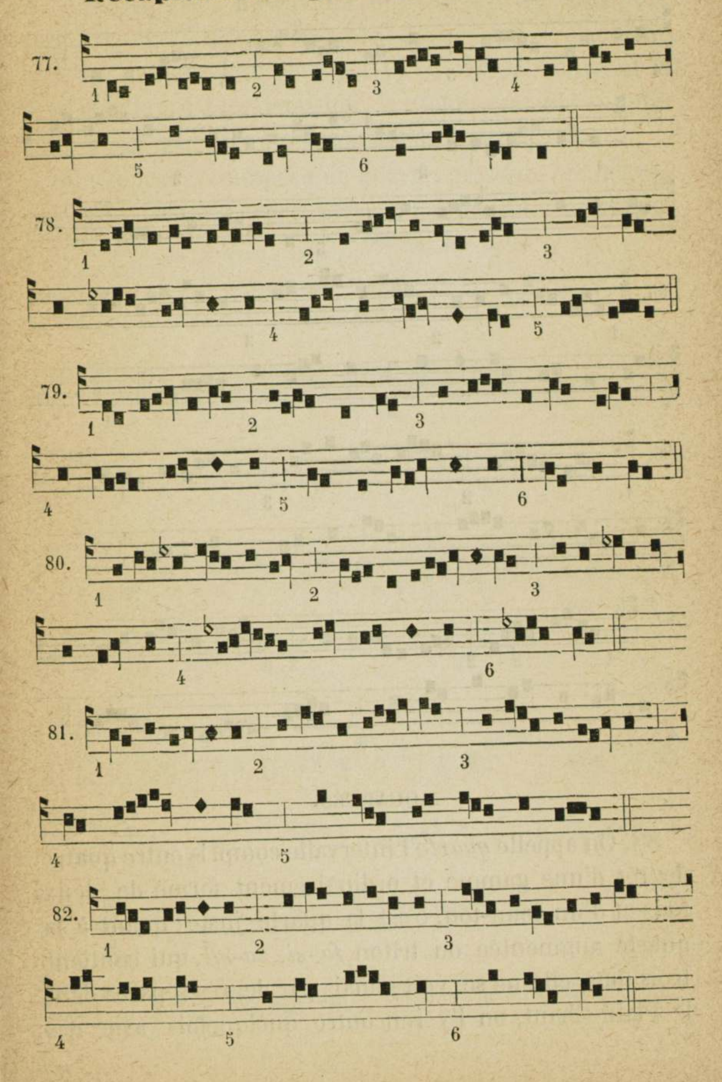
5 6 7

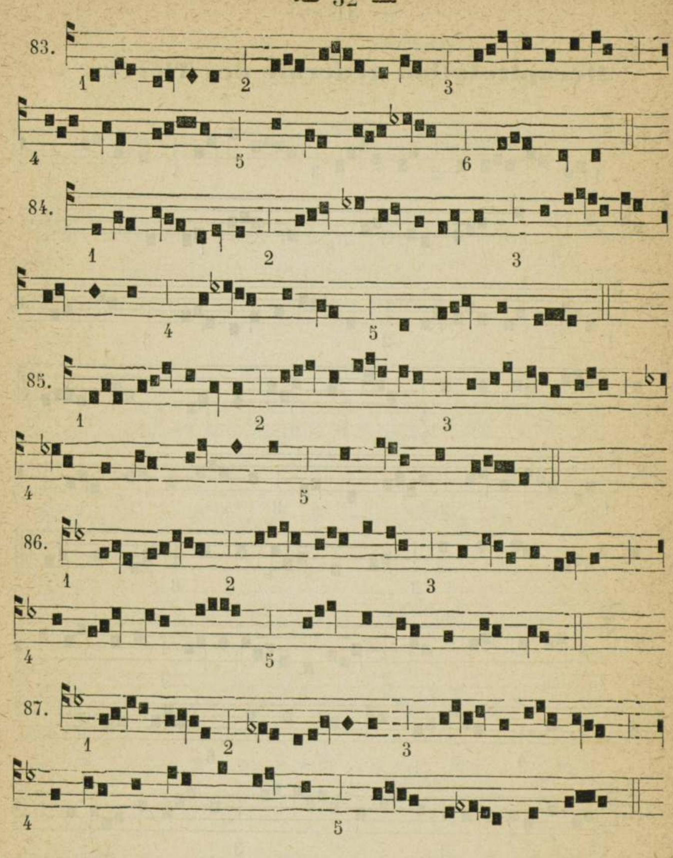
76.
Ré-si.

1 2* 3 4

5 6 7

Récapitulation générale des Tierces.





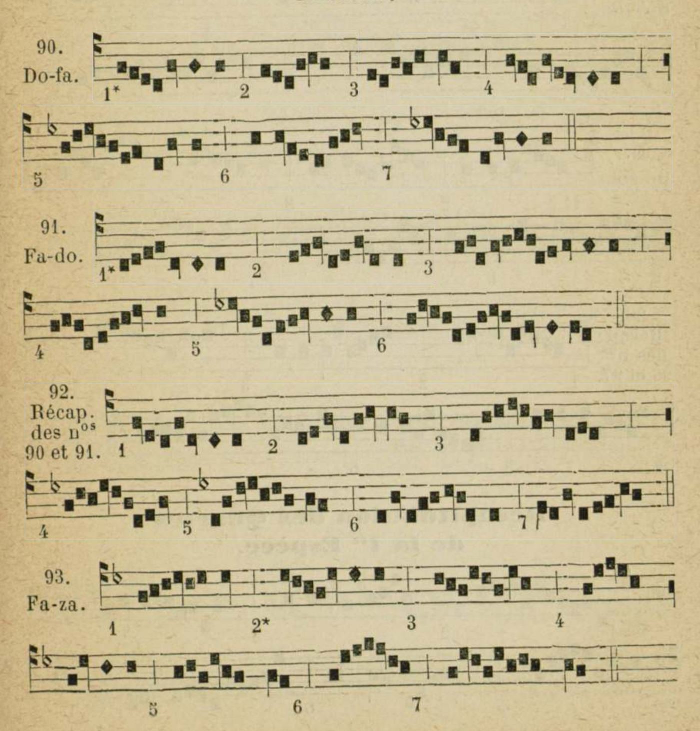
QUARTES.

88. On appelle *quarte* l'intervalle compris entre quatre degrés d'une gamme et ordinairement formé de deux tons et d'un demi-ton, c'est la quarte juste ; quant à la quarte augmentée ou triton *fa-si*, *za-mi*, qui contient trois tons, elle ne se voit jamais par degrés séparés dans le Plain-Chant, on l'y rencontre quelquefois avec des

notes intermédiaires, surtout en descendant : *si-sol-fa*, *si-la-sol-fa*, etc., mais alors même c'est un intervalle très dur, et l'usage à peu près général est de l'adoucir soit en baissant la note supérieure, soit en haussant la note inférieure d'un demi-ton. Toutefois certains auteurs veulent qu'on l'exécute comme il est marqué.

89. La première espèce de quartes présente ses degrés ascendants dans l'ordre suivant : deux tons, un demi-ton : *do-fa* (1 ton do-ré, 1 ton ré-mi, 1/2 ton mi-fa), *fa-za*, *sol-do*.

EXERCICES.



94. Za-fa.

1* 2 3 4

5 6 7

95. Récap. des nos 93 et 94.

1 2 3

4 5 6 7

96 Sol-do.

1 2* 3 4

5 6 7

97. Do-sol.

1* 2 3 3

5 6 7

98. Récap. des nos 96 et 97.

1 2 3

4 5 6

Récapitulation des Quartes de la 1re Espèce.



100. 1 2 3 4 5 6

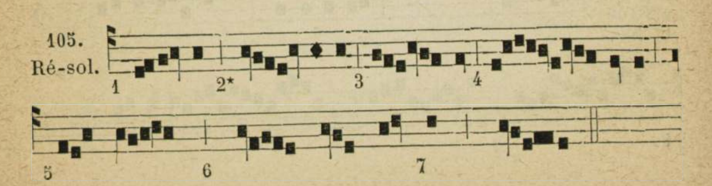
101. 1 2 3 4 5 6 7

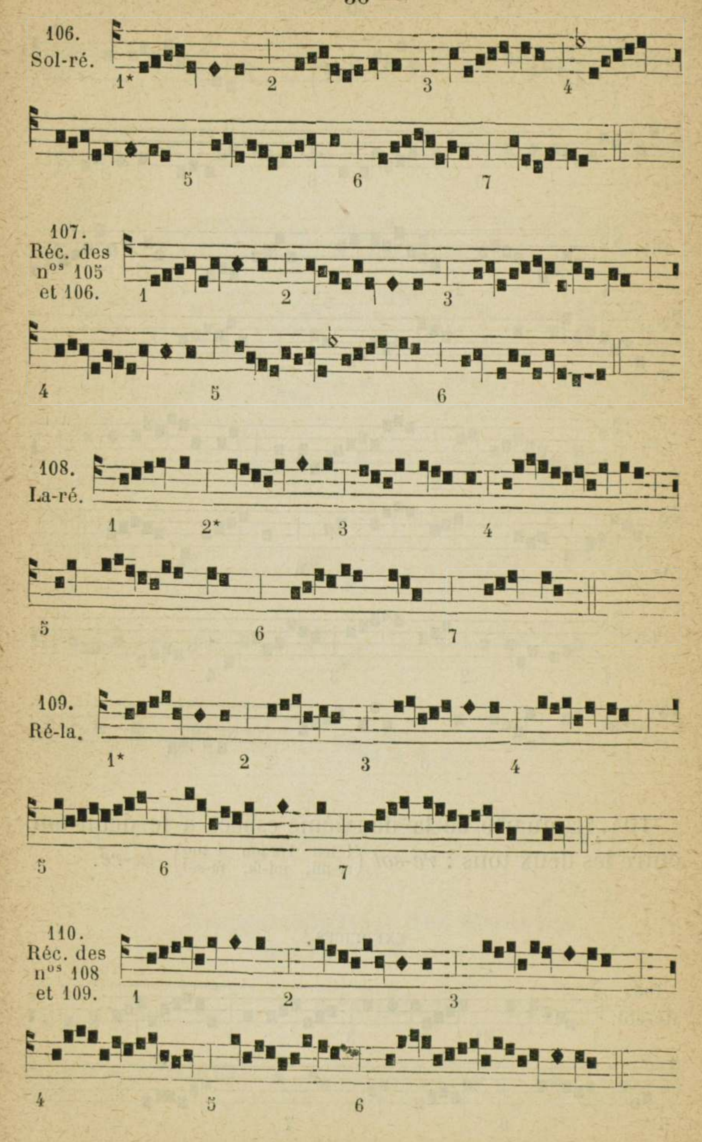
102. 1 2 3 4 5 6

103. 1 2 3 4 6 7

104. La quarte de la deuxième espèce a le demi-ton entre les deux tons : *ré-sol* (1 ton ré-mi, 1/2 ton mi-fa, 1 ton fa-sol), *la-ré.*

EXERCICES.



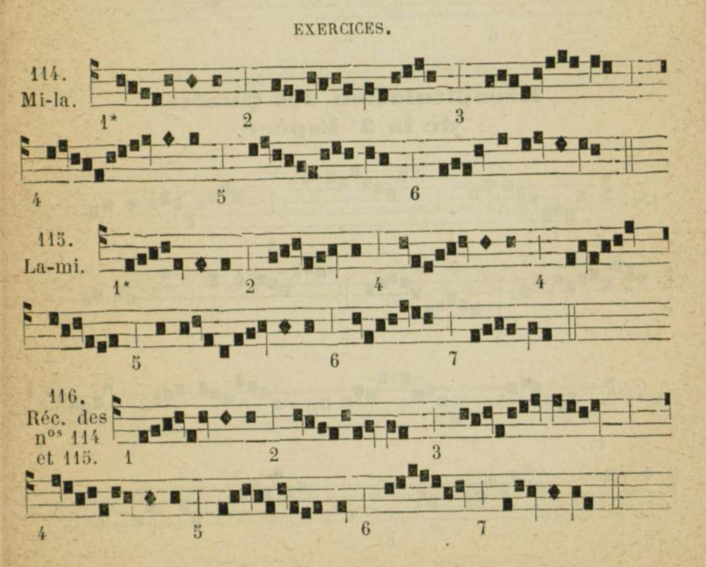

106.
Sol-ré.
1* 2 3 4
5 6 7
107.
Réc. des nos 105 et 106.
1 2 3
4 5 6
108.
La-ré.
1 2* 3 4
5 6 7
109.
Ré-la.
1* 2 3 4
5 6 7
110.
Réc. des nos 108 et 109.
1 2 3
4 5 6

Récapitulation des Quartes de la 2e Espèce.



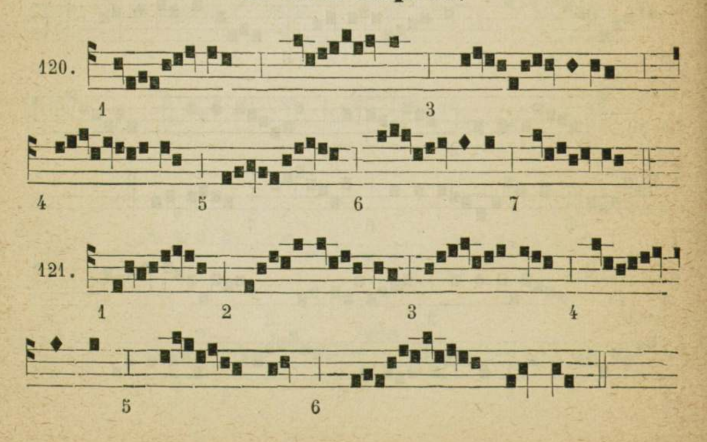
113. Enfin la quarte ascendante de la troisième espèce commence par le demi-ton et finit par les deux tons : *mi-la* (1/2 ton mi-fa, 1 ton fa-sol, 1 ton sol-la), *si-mi*.

EXERCICES.

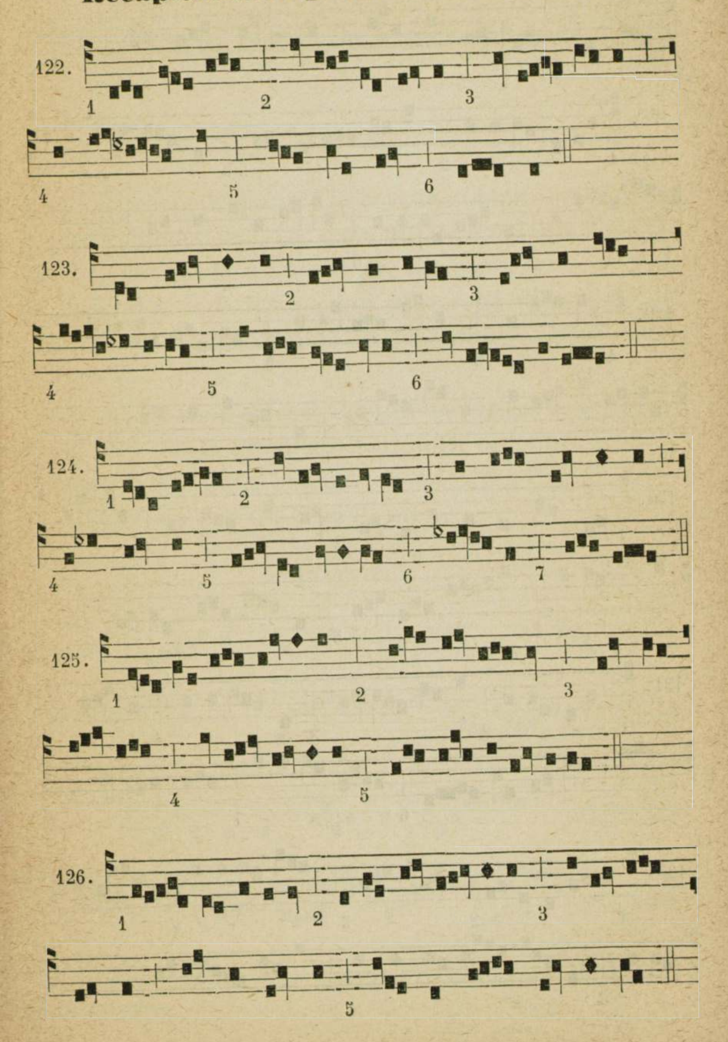


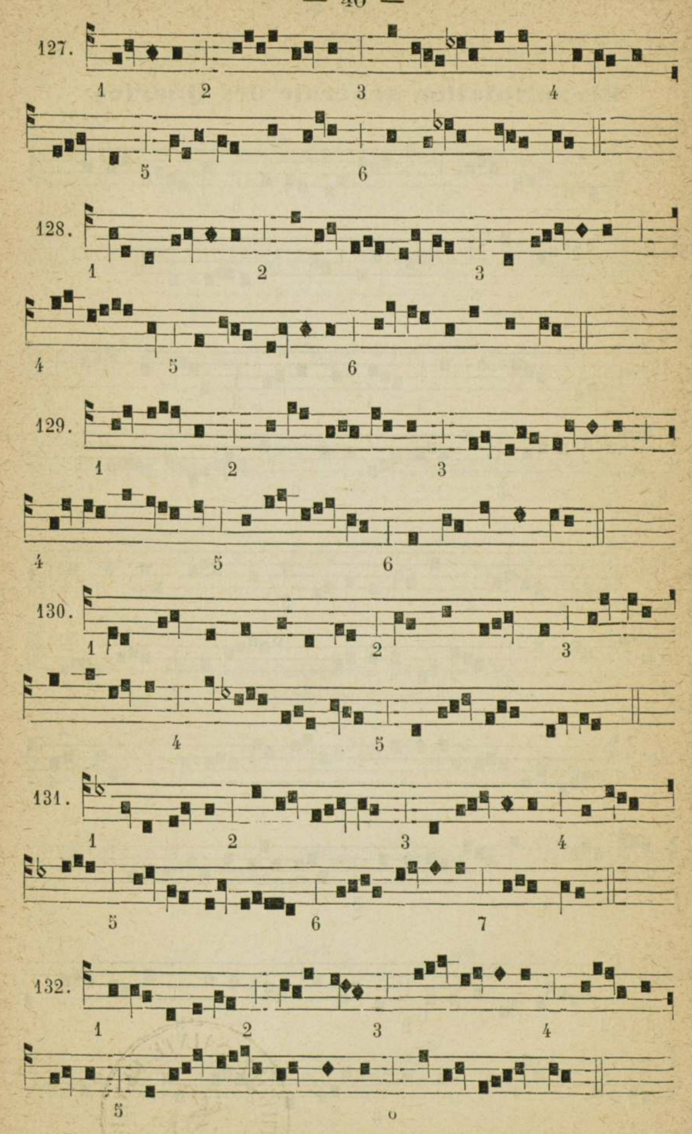


Récapitulation des Quartes de la 3e Espèce.



Récapitulation générale des Quartes.




127.
1
2
3
4
5
6
128.
1
2
3
4
5
6
129.
1
2
3
4
5
6
130.
1
2
3
4
5
131.
1
2
3
4
5
6
7
132.
1
2
3
4
5
6

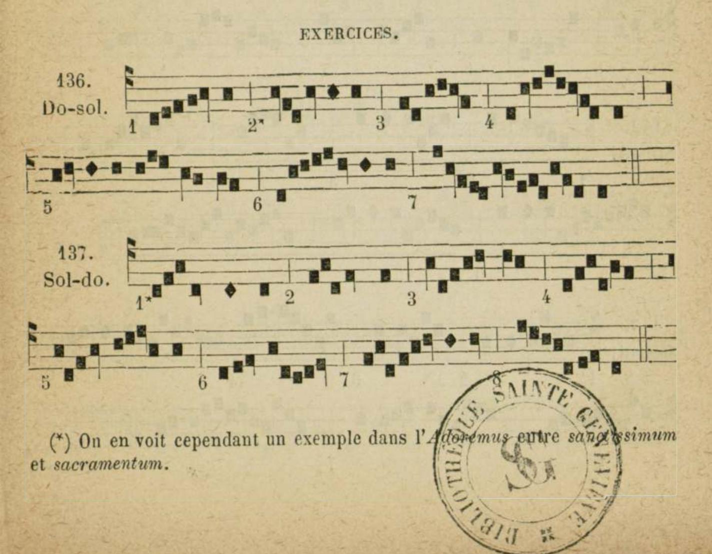


QUINTES.

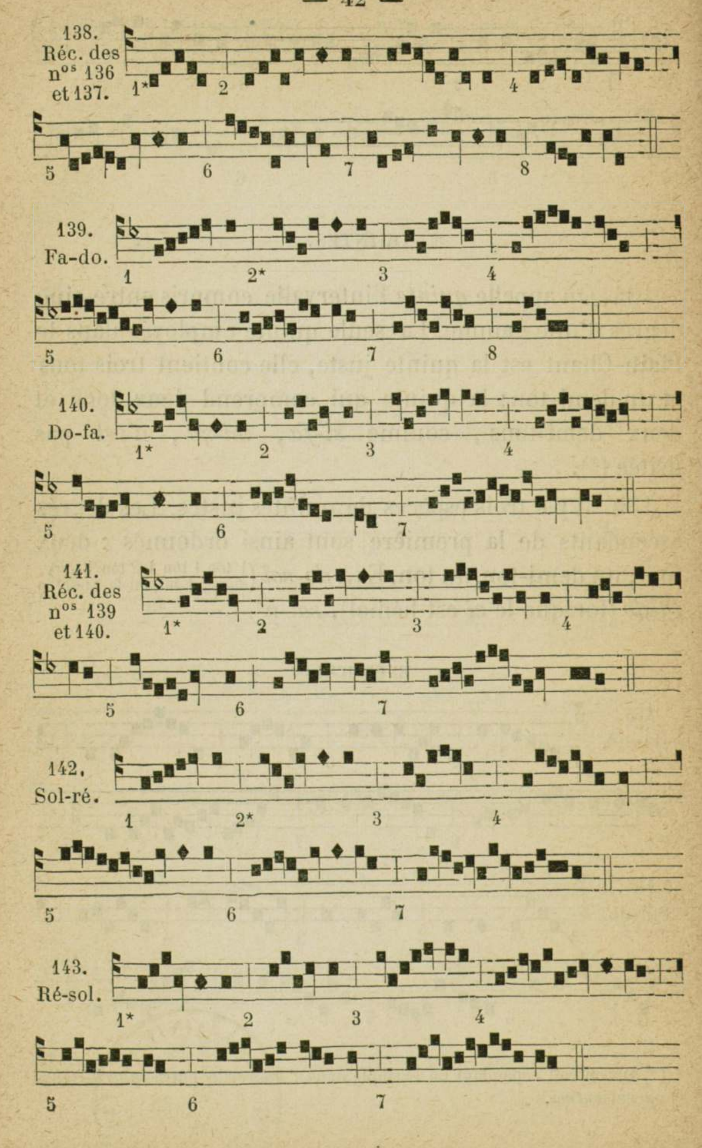
134. On appelle *quinte* l'intervalle compris entre cinq degrés d'une gamme. La seule quinte employée dans le Plain-Chant est la quinte juste, elle contient trois tons et un demi-ton; la quinte qui comprend deux tons et deux demi-tons, comme *si-fa*, *mi-za*, n'est pas usitée (*).

135. Il y a trois espèces de quintes justes. Les degrés ascendants de la première sont ainsi ordonnés : deux tons, un demi-ton, un ton. Ex.: *do-sol* (1 ton 1 ton 1/2 ton 1 ton / do-ré, ré-mi, mi-fa, fa-sol), *fa-do* (lorsque le *si* est bémol), *sol-ré*.

EXERCICES.



(*) On en voit cependant un exemple dans l'*Adoremus* entre *sanctissimum* et *sacramentum*.


138.
Réc. des
nos 136
et 137.
1* 2 4
5 6 7 8
139.
Fa-do.
1 2* 3 4
5 6 7 8
140.
Do-fa.
1* 2 3 4
5 6 7
141.
Réc. des
nos 139
et 140.
1* 2 3 4
5 6 7
142.
Sol-ré.
1 2* 3 4
5 6 7
143.
Ré-sol.
1* 2 3 4
5 6 7



Récapitulation des Quintes de la 1re Espèce.

145.
1 2 3 4
5 6 7

146.
1 2 3
4 5 6

147.
1 2 3
4 5 6

148.
1 2 3
4 5 6



150. La quinte ascendante de la deuxième espèce se présente ainsi : un ton, un demi-ton, deux tons : *ré-la* (1 ton ré-mi, 1/2 ton mi-fa, 1 ton fa-sol, 1 ton sol-la), *la-mi.*

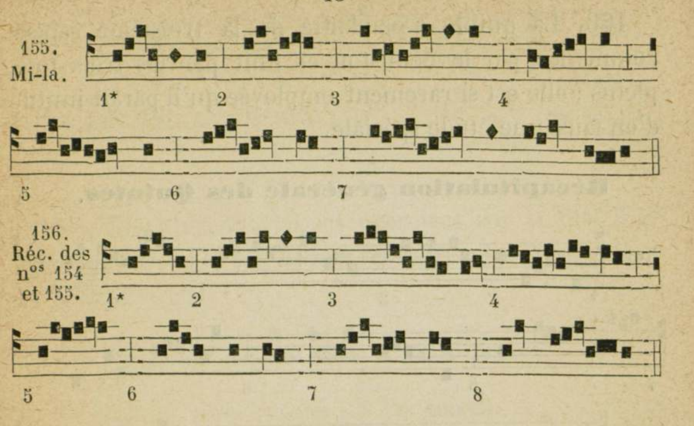
EXERCICES.

151. Ré-la.
1 2* 3 4
5 6 7 8

152. La-ré.
1* 2 3 4
5 6 7 8

153. Réc. des nos 151 et 152.
1* 2 3 4
5 6 7

154. La-mi.
1 2* 3 4
5 6 7 8



Récapitulation des Quintes de la 2e Espèce.

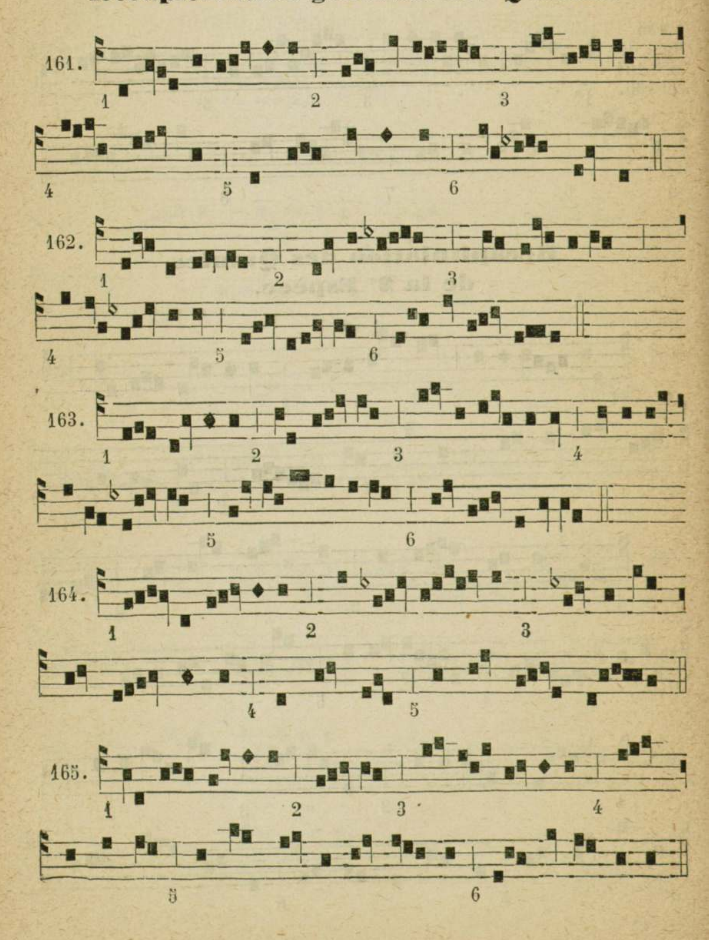
157.
1 2 3
4 5 6

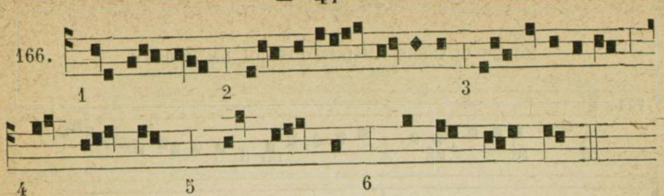
158.
1 2 3
4 5

159.
1 2 3
4 5 6

160. La quinte ascendante de la troisième espèce commence par le demi-ton et finit par les trois tons pleins ; elle est si rarement employée qu'il paraît inutile d'en faire une étude spéciale.

Récapitulation générale des Quintes.





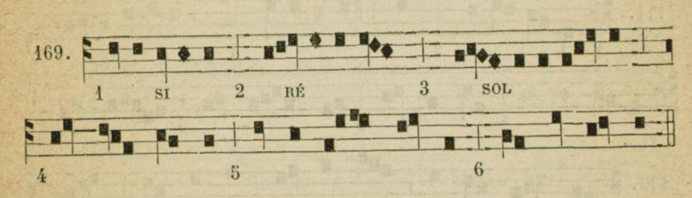
167. Nous plaçons ici les exercices sur la clef d'*ut* 3me *ligne* et sur la clef de *fa* avec lesquelles il est temps de se familiariser.

Etude de la clef d'Ut 3e ligne.

NOTES PLACÉES SUR LES LIGNES.



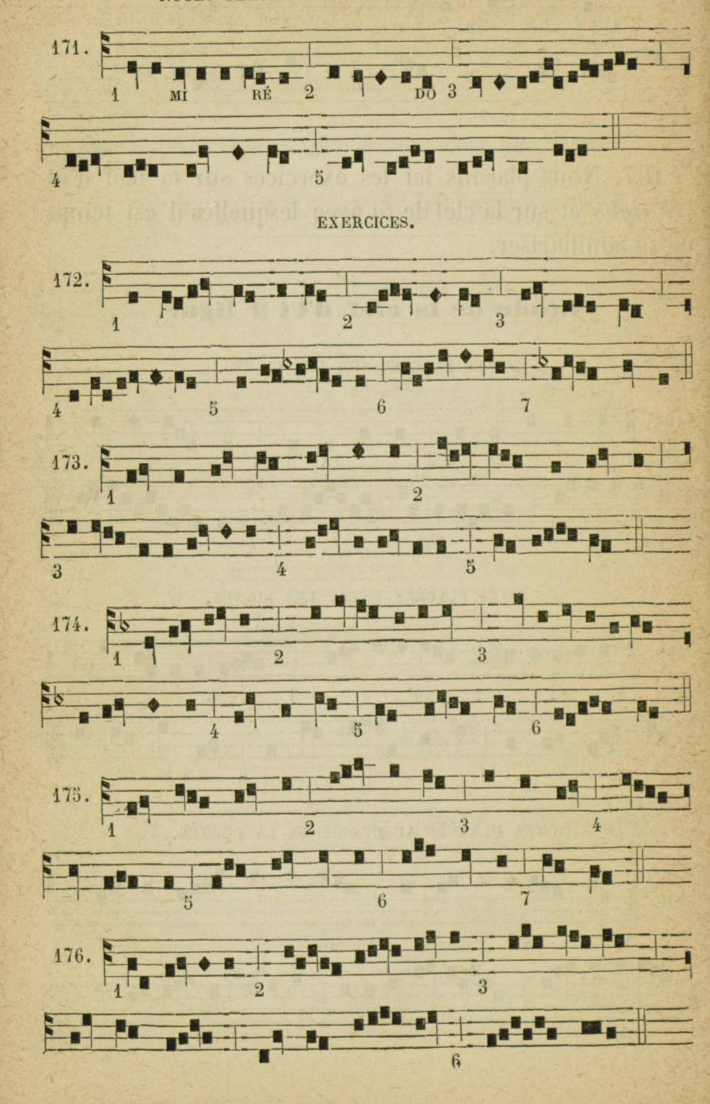
NOTES PLACÉES ENTRE LES LIGNES.



NOTES PLACÉES AU-DESSUS DE LA PORTÉE.



NOTES PLACÉES AU-DESSOUS DE LA PORTÉE.





Etude de la clef de Fa.

NOTES PLACÉES SUR LES LIGNES.

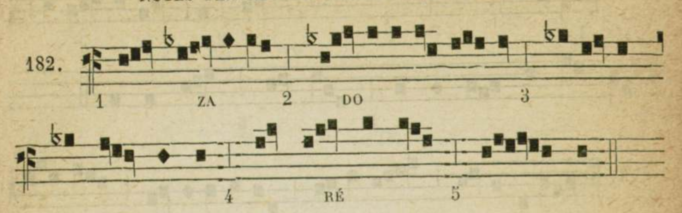


NOTES PLACÉES ENTRE LES LIGNES.



NOTES PLACÉES AU-DESSUS DE LA PORTÉE.

182.



NOTES PLACÉES AU-DESSOUS DE LA PORTÉE.

183.



EXERCICES.

184.

185.

186.



187.

1 2 3 4

5 6

188.

1 2 3 4

5 6

189.

1 2 3

4 5

190.

1 2 3

4 5 6

191.

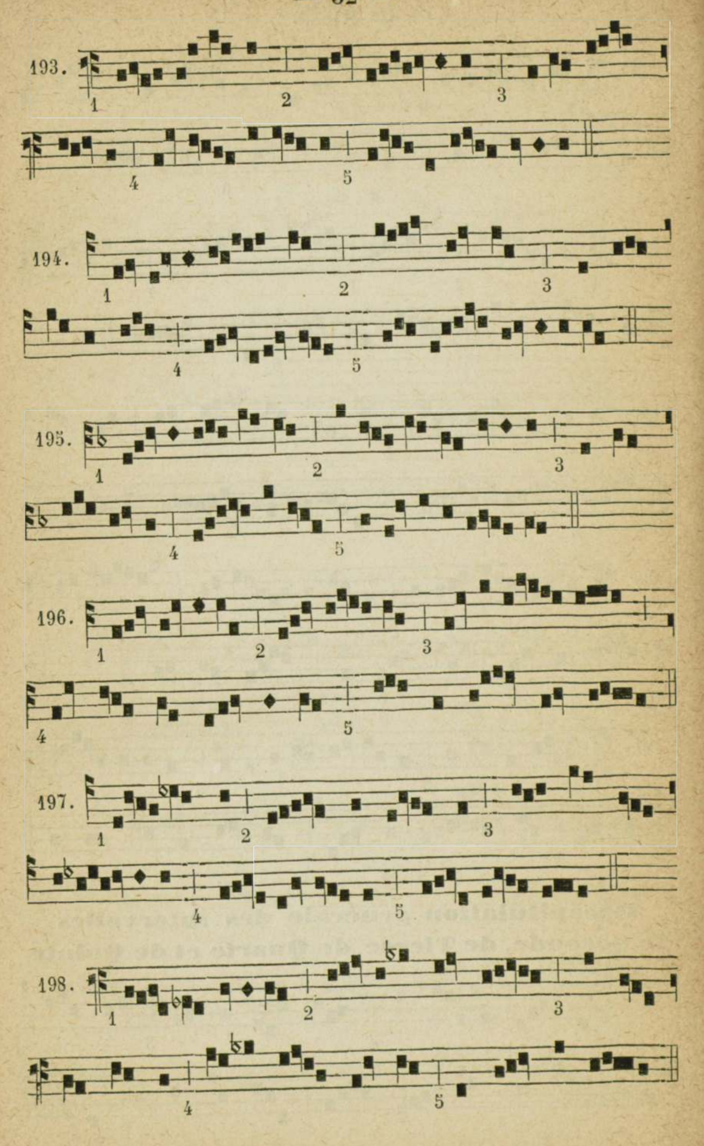
1 2 3

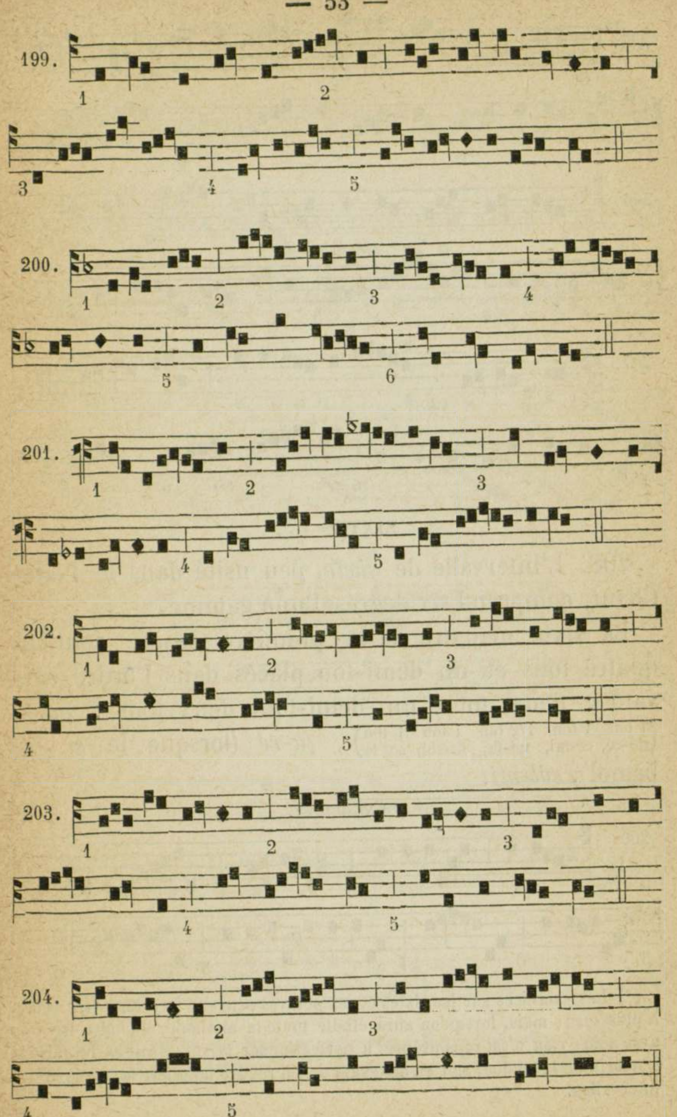
4 5

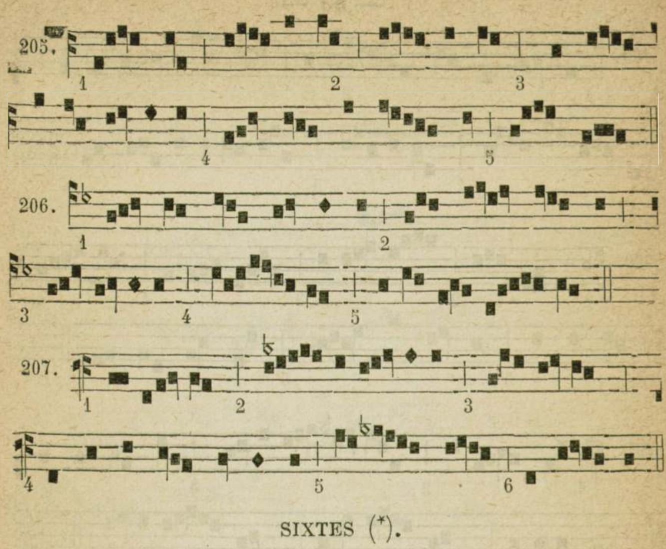
Récapitulation générale des intervalles de Seconde, de Tierce, de Quarte et de Quinte.

192.




193.
194.
195.
196.
197.
198.


199.
1
2
3
4
5
200.
1
2
3
4
5
6
201.
1
2
3
4
5
202.
1
2
3
4
5
203.
1
2
3
4
5
204.
1
2
3
4
5

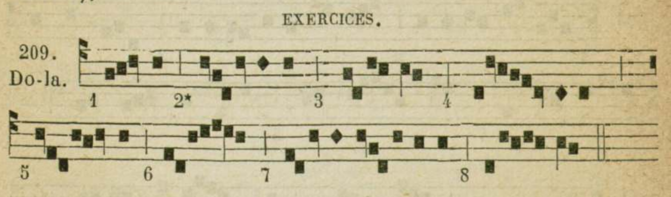


SIXTES (*).

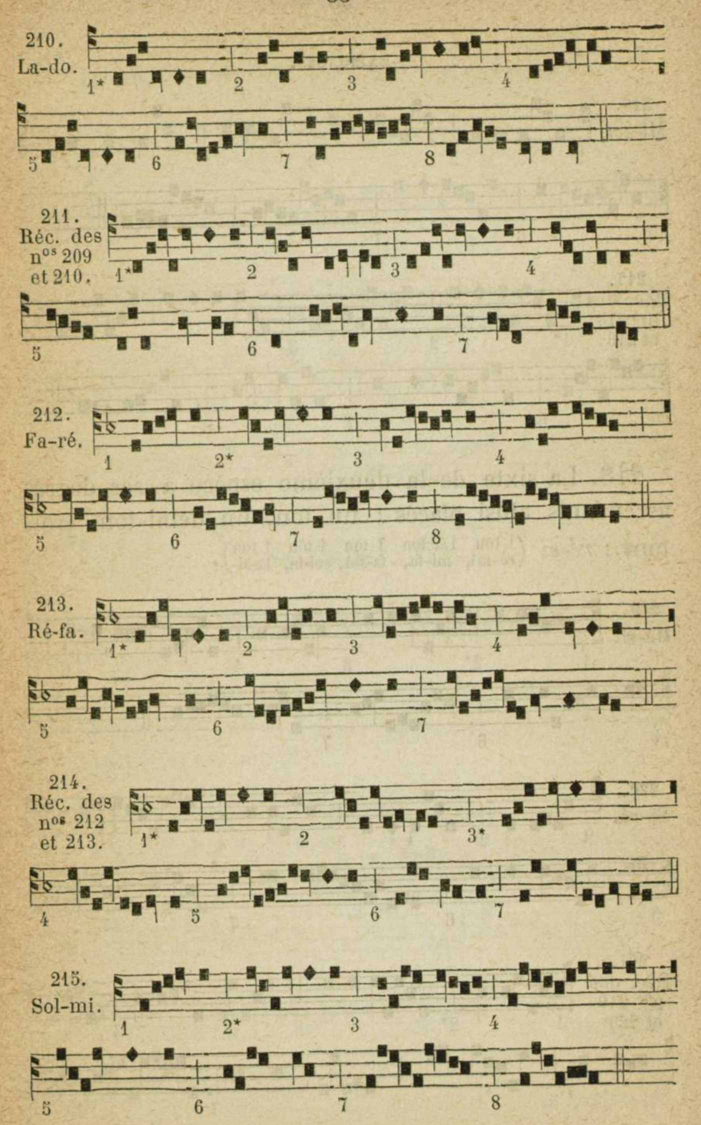
208. L'intervalle de *sixte*, peu usité dans le Plain-Chant, comprend six degrés d'une gamme.

La sixte majeure de la première espèce contient quatre tons et un demi-ton placés dans l'ordre suivant : deux tons, un demi-ton, deux tons : *do-la* (1 ton do-ré, 1 ton ré-mi, 1/2 ton mi-fa, 1 ton fa-sol, 1 ton sol-la), *fa-ré* (lorsque le *si* est bémol), *sol-mi*.

EXERCICES.



(*) Les exercices sur les sixtes et les octaves peuvent fort bien être remis à plus tard; mais, lorsqu'on aura étudié toute la méthode, il faudra les voir avec soin ; rien n'est plus propre à perfectionner la voix, soit en lui faisant acquérir de l'étendue, soit en achevant de lui rendre familière la pratique des intervalles.


210.
La-do.
1*
2
3
4
5
6
7
8
211.
Réc. des
nos 209
et 210.
1*
2
3
4
5
6
7
212.
Fa-ré.
1
2*
3
4
5
6
7
8
213.
Ré-fa.
1*
2
3
4
5
6
7
214.
Réc. des
nos 212
et 213.
1*
2
3*
4
5
6
7
215.
Sol-mi.
1
2*
3
4
5
6
7
8

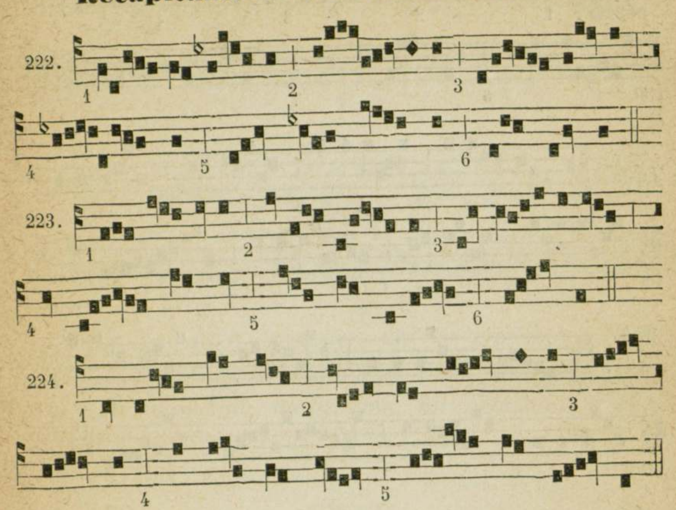
EXERCICES.



218. La sixte de la deuxième espèce a ses degrés ascendants ainsi placés : un ton, un demi-ton, trois tons : *ré-si* (1 ton ré-mi, 1/2 ton mi-fa, 1 ton fa-sol, 1 ton sol-la, 1 ton la-si).



Récapitulation des Sixtes majeures.



225. La sixte mineure contient trois tons et deux demi-tons.

Dans la première espèce, les trois tons sont entre les deux demi-tons : *mi-do* (1/2 ton mi-fa, 1 ton fa-sol, 1 ton sol-la, 1 ton la-si, 1/2 ton si-do), *la-fa* (quand le *si* est bémol).

EXERCICES.



228. Réc. des nos 226 et 227.

1* 2 3 4

5 6 7

229. La-fa.

1 2* 3 4

5 6 7 8

230. Fa-la.

1 2* 3 4

5 6 7 8

231. Réc. des nos 229 et 230.

1 2* 3* 4

5 6 7

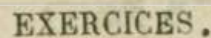
232. La sixte mineure de la deuxième espèce a ses degrés ascendants ainsi placés : un demi-ton, deux tons, un demi-ton, un ton : *si-sol* (1/2 ton si-do, 1 ton do-ré, 1 ton ré-mi, 1/2 ton mi-fa, 1 ton fa-sol).

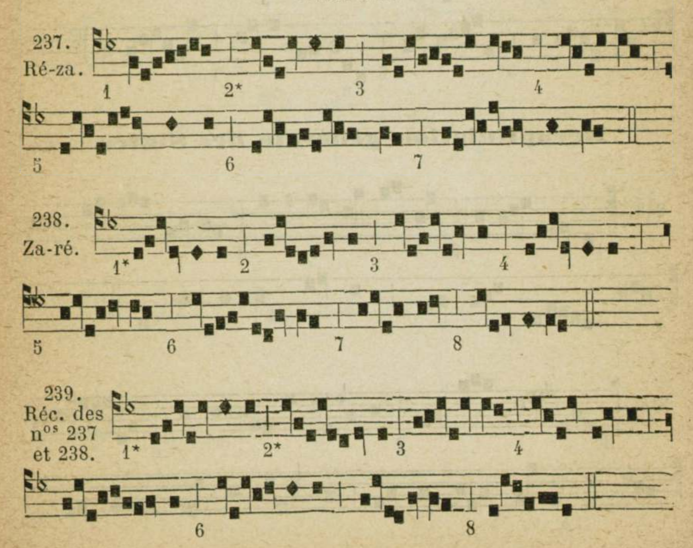
EXERCICES.





236. La sixte mineure de la troisième espèce présente ses degrés ascendants dans cet ordre : un ton, un demi-ton, deux tons, un demi-ton : *ré-za* (1 ton ré-mi, 1/2 ton mi-fa, 1 ton fa-sol, 1 ton sol-la, 1/2 ton la-za).


EXERCICES.

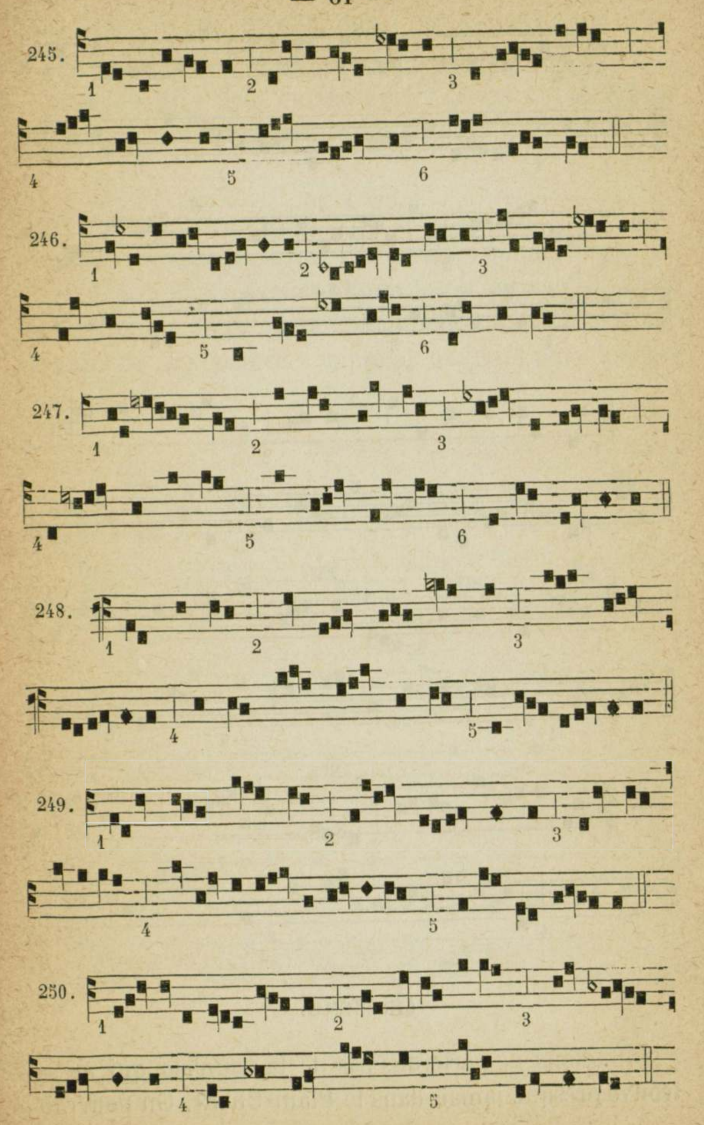


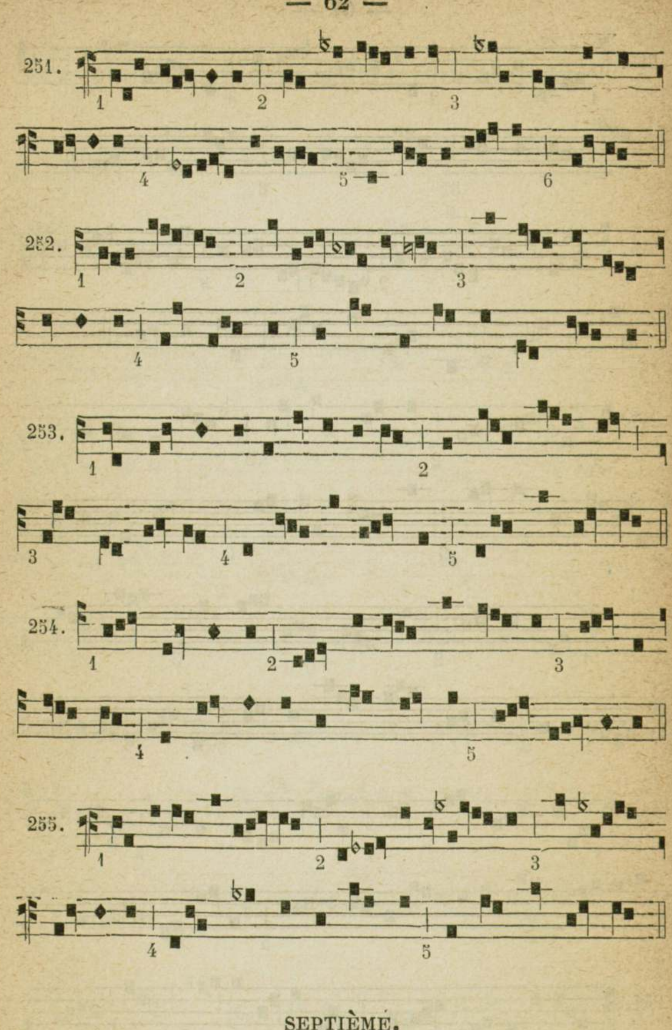
Récapitulation des Sixtes mineures.



Récapitulation générale des Sixtes.




245.
1
2
3
4
5
6
246.
1
2
3
4
5
6
247.
1
2
3
4
5
6
248.
1
2
3
4
5
249.
1
2
3
4
5
250.
1
2
3
4
5



SEPTIÈME.

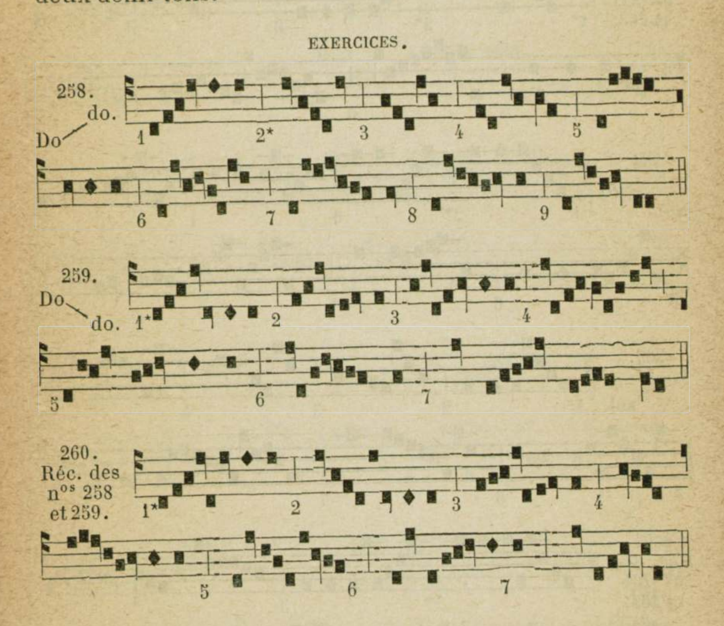
256. Nous ne parlerons pas de la *septième*, qui ne se trouve presque jamais dans le Plain-Chant. On pourrait

seulement la rencontrer entre la dernière note d'un verset ou d'une phrase musicale et la première de la phrase ou du verset suivant, mais ce cas est tellement rare qu'il est inutile d'en tenir compte (*).

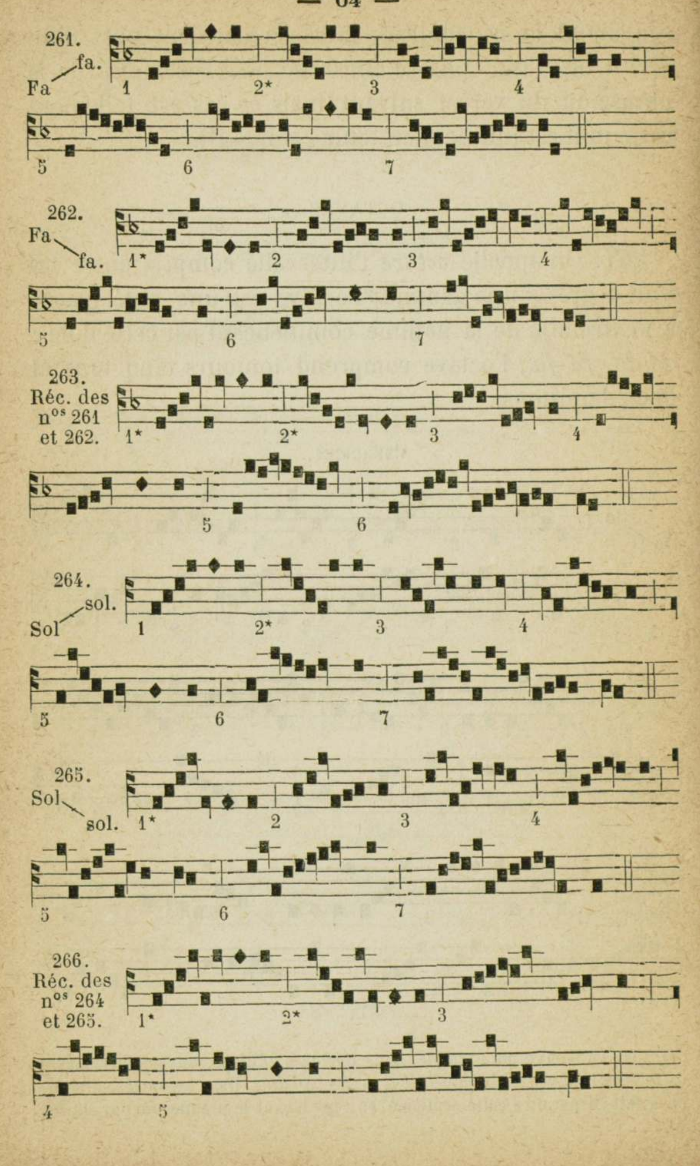
OCTAVES.

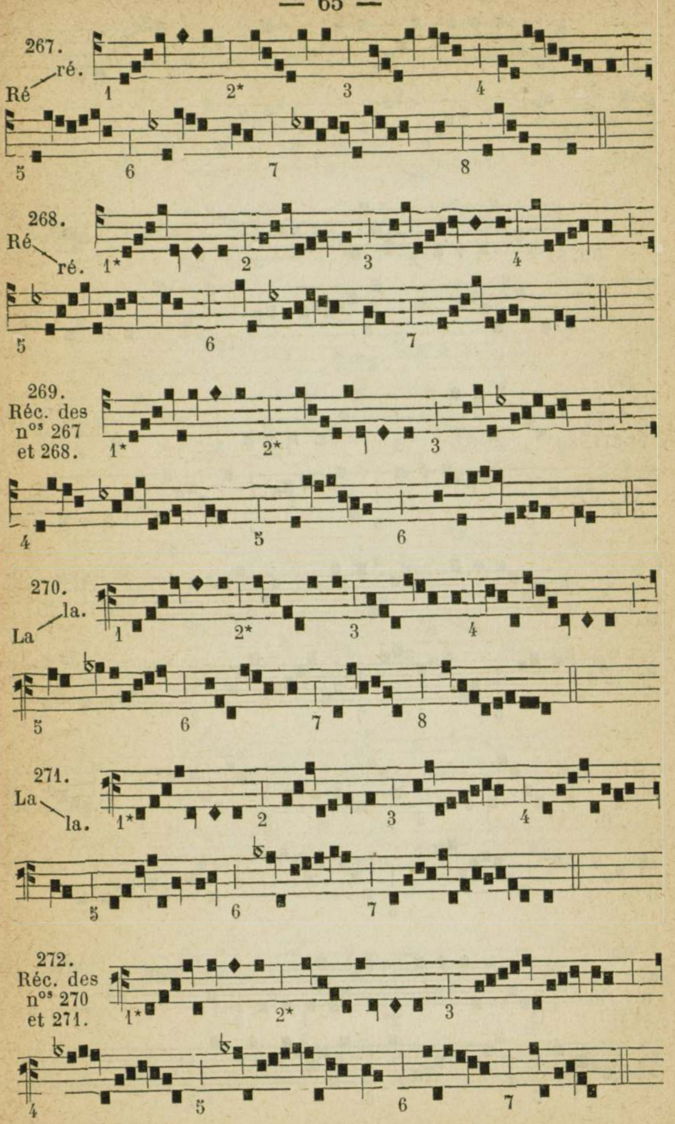
257. On appelle *octave* l'intervalle compris entre les huit degrés d'une gamme; l'octave est une note placée à l'extrémité de la gamme commençant par cette note : *do-do, fa-fa;* l'octave comprend toujours cinq tons et deux demi-tons.

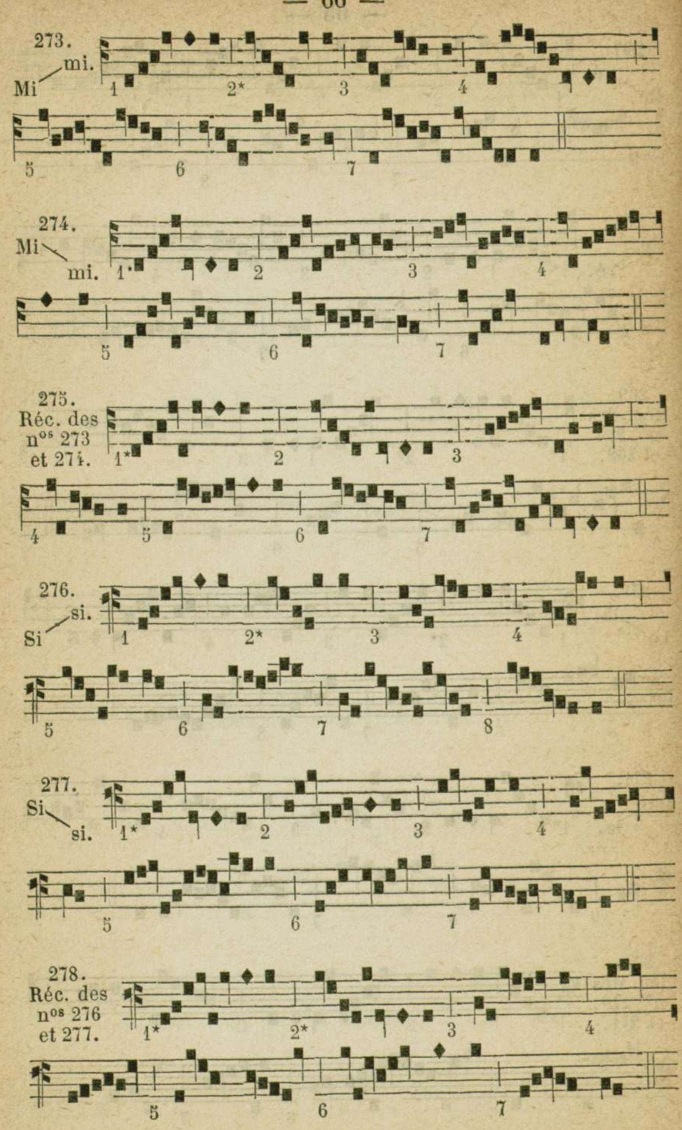
EXERCICES.



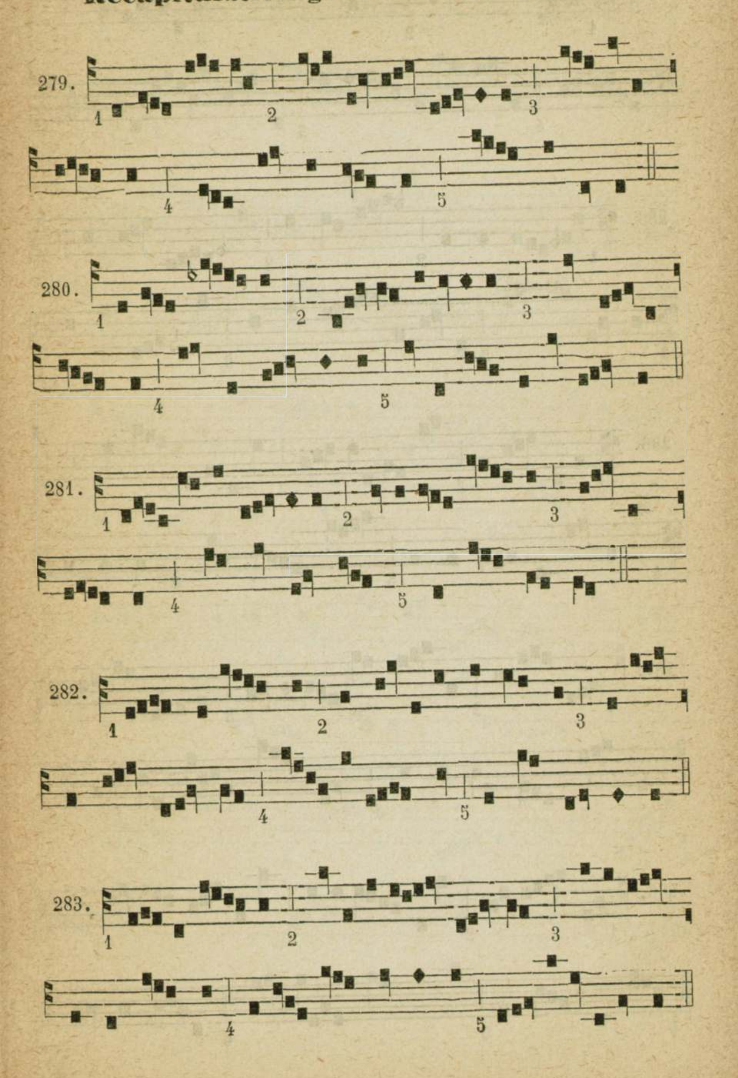
(*) On en trouve un exemple, dans quelques éditions, au commencement de la strophe *Lava* de la prose *Veni sancte Spiritus*. Dans les autres éditions, on a fait disparaître cette septième en remplaçant le premier *do* par un *la*.


261.
Fa fa.
1 2* 3 4
5 6 7
262.
Fa fa.
1* 2 3 4
5 6 7
263.
Réc. des nos 261 et 262.
1* 2* 3 4
5 6
264.
Sol sol.
1 2* 3 4
5 6 7
265.
Sol sol.
1* 2 3 4
5 6 7
266.
Réc. des nos 264 et 265.
1* 2* 3
4 5


267.
Ré ré.
1 2* 3 4
5 6 7 8
268.
Ré ré.
1* 2 3 4
5 6 7
269.
Réc. des
nos 267
et 268.
1* 2* 3
4 5 6
270.
La la.
1 2* 3 4
5 6 7 8
271.
La la.
1* 2 3 4
5 6 7
272.
Réc. des
nos 270
et 271.
1* 2* 3
4 5 6 7


273.
Mi mi.
1 2* 3 4
5 6 7
274.
Mi mi.
1* 2 3 4
5 6 7
275.
Réc. des nos 273 et 274.
1* 2 3
4 5 6 7
276.
Si si.
1 2* 3 4
5 6 7 8
277.
Si si.
1* 2 3 4
5 6 7
278.
Réc. des nos 276 et 277.
1* 2* 3 4
5 6 7

Récapitulation générale des Octaves.




284.
285.
286.
287.
288.


289.
1
2
3
4
5
290.
1
2
3
4
5
291.
1
2
3
4
5
292.
1
2
3
4
5
293.
1
2
3
4
5

Caractères des intervalles.

294. L'unisson exprime la fermeté, la durée, la tranquillité.

La seconde majeure fait voir un commencement de volonté, d'énergie.

La seconde mineure indique un mouvement discret, un sentiment de crainte, de douceur, d'affection.

La tierce majeure a un caractère plus marqué que la seconde majeure : elle montre de la décision, de la gaieté et une certaine énergie.

La tierce mineure directe exprime la tristesse, la confiance, la piété.

La tierce mineure indirecte exprime aussi la confiance, la piété; elle a encore un cachet de grâce, de douceur et de délicatesse.

La quarte 1re espèce marque le calme, la résolution, la certitude.

La quarte 2me espèce a un caractère moins accusé, un peu timide, parfois triste et suppliant.

La quarte 3me espèce indique assez bien l'espérance, un commencement de joie après la tristesse, un sentiment de douce piété.

La quinte 1re espèce annonce le triomphe, la hardiesse, la puissance.

La quinte 2me espèce exprime aussi la hardiesse, la puissance, mais avec une nuance de tristesse, de regret et de piété contenue.

La sixte majeure marque un élan gracieux; c'est un son bruyant mais parfois timide qui semble planer indécis et cherchant où se reposer; il indique en-

core une chute brusque, imprévue, qui demande un appui.

La sixte mineure est aussi un élan gracieux empreint de douceur, de force, de piété, d'affection et de tendresse.

L'octave peut se partager en deux parties : une quinte et une quarte; on comprend donc qu'elle peut présenter les caractères de ces intervalles.

MODES.

295. On appelle *mode*, en Plain-Chant, la manière de disposer les sons d'une gamme ou échelle diatonique (*) pour en composer des mélodies ou modulations ayant un caractère particulier.

296. Nous avons vu (47) que chacune des sept notes peut commencer une gamme, et nous avons donné les sept gammes ou échelles dont on a formé les modes.

L'échelle de chaque mode indique son étendue ordinaire.

La première note de chaque gamme porte le nom de *tonique;* on l'appelle aussi *finale*, parce qu'elle est la dernière note du morceau de chant composé avec les sons de cette échelle.

On nomme *dominante* la note qui revient souvent dans la mélodie.

297. A son origine, le Plain-Chant dit *ambrosien* ne compta que quatre modes; chacun eut pour finale l'une des notes *ré*, *mi*, *fa*, *sol*. A ces quatre modes, on ajouta ceux qui eurent pour tonique l'une des notes *la*, *si*, *do*.

(*) On nomme gamme *diatonique* celle dont les notes ne sont altérées ni par le dièse, ni par le bémol.

Ces sept modes *primitifs* ou *authentiques* devinrent les modes *impairs* du Plain-Chant dit *grégorien.*

L'échelle de chacun comprit deux parties : l'inférieure contenant la quinte, et la supérieure composée de la quarte.

Pour former les modes *pairs*, on coupa l'échelle des primitifs et la quarte fut placée au-dessous de la quinte : on obtint ainsi, et sans changer de finale, l'échelle de chaque mode *dérivé* qui, par suite, fut appelé *plagal.*

L'échelle du plagal, comme celle de son authentique, fut formée de deux parties ; mais l'inférieure comprit la quarte et la supérieure eut la quinte. La position relative de ces parties et de la finale commune aux deux modes fut la seule différence entre leurs échelles composées des mêmes notes.

Le Plain-Chant eut alors quatorze modes ou tons.

Plus tard, en bémolisant le *si* (*), le 9me mode fut rapporté au 1er, le 10me au 2me (2me en A), le 11me au 3me, le 12me au 4me, le 13me au 5me (5me en C), le 14me au 6me, et le nombre des modes se trouva ainsi réduit à *huit.*

298. Le mode authentique et son plagal ont la même finale, mais ils diffèrent pour la dominante.

Le tableau ci-après indique les modes authentiques, les plagaux, la tonique, la dominante avec la clef usitée et l'échelle de chacun.

(*) En bémolisant le *si*, on rend les gammes en *fa* et en *ré* semblables à celles en *do* et en *la*, les demi-tons se trouvant aux mêmes degrés, et on fait une *transposition*. Transposer un chant, c'est donc le reproduire avec d'autres notes, en ajoutant ou retranchant des accidents pour que les tons et les demi-tons conservent l'ordre successif qu'ils occupaient dans le chaut primitif.

MODES authentiques.	MODES plagaux.	Toniques.	Dominantes.	ECHELLES.
1er		RÉ	LA	
	2me	RÉ	FA	
	2me en A	LA	DO	
3me		MI	DO	
	4me	MI	LA	
5me		FA	DO	
5me en C ancien 13me		DO	SOL	
Id. transposé.		FA	DO	
	6me	FA	LA	
7me		SOL	RÉ	
	8me	SOL	DO	

299. Dans les livres notés, le chiffre, placé en tête d'un morceau de chant, indique le mode qui a servi à le

composer; la finale et la dominante sont également indiquées dans quelques éditions.

A défaut de ces indications, on peut trouver le mode en cherchant la finale (*), la dominante, et encore en examinant l'étendue du morceau.

300. Si une pièce de Plain-Chant n'a pas toutes les notes formant l'échelle du mode, il est dit alors *imparfait.*

Quand, au contraire, des notes dépassent l'échelle, le mode est *surabondant.*

Lorsque, dans un morceau, l'étendue d'un authentique et celle de son plagal se trouvent réunies, le mode est appelé *mixte.*

301. Les modes 5me, 6me, 7me, 8me, sont *majeurs* parce que leur tonique est la base d'une tierce majeure ascendante de leur échelle.

Dans les 7me et 8me modes, il y a un ton entre la note *fa* et la tonique *sol;* ce ton donne à ces deux modes un caractère particulier, qu'ils perdraient si l'on diésait le *fa.*

Les modes 1er, 2me, 3me, 4me, sont *mineurs*, parce que leur finale est la base d'une tierce mineure ascendante.

Dans les deux premiers modes, cette tierce est directe; dans le 3me et le 4me, elle est indirecte.

Ce serait peut-être ici le lieu de remarquer la différence essentielle qui existe entre la musique et le Plain-Chant : la musique n'a que deux modes, le majeur ayant pour base la gamme en *do*, et le mineur dont la

(*) Quelques chants incomplets, comme les versets, les psaumes, etc., ne finissent pas toujours par la tonique; mais il faut remarquer pour les psaumes qu'ils sont complétés par leur antienne, dont la dernière note est toujours la tonique.

base est la gamme en *la*; indépendamment de ces deux modes, le Plain-Chant en possède d'autres, comme ceux en *sol* et en *mi*, au moyen desquels il produit des effets que la musique est impuissante à rendre.

Caractères des modes.

302. Communément, on a attribué au 1er mode l'épithète de *grave*. « Il est en effet, dit M. l'abbé Tardif, toujours empreint d'une remarquable régularité, grand et pompeux sans emphase, mais plein aussi d'une onction douce qui n'a rien de faible ni de mou. »

Le 2me mode a un cachet de tristesse qui le rend propre à exprimer les sentiments de l'âme éprouvée par la douleur et les misères de la vie. Cependant il est susceptible de noblesse et de majesté; quelquefois il devient tendre, compatissant, affectueux.

Le 3me mode, d'après les uns, est religieux, divin; d'autres le trouvent hardi et passionné. Il a été appelé *mystique*, sans doute à cause de la douceur de ses tierces mineures, de ses groupes mélodiques qui commencent souvent et finissent presque toujours par le demi-ton, à cause enfin de ses formules finales qui semblent peindre le ravissement de l'âme.

Le 4me mode, dit *harmonieux*, n'a pas la hardiesse, la véhémence de son authentique, mais ses tierces mineures rendent ses formules mélodiques suaves, douces; parfois ce mode a les accents d'une confiance timide et d'une gracieuse retenue.

Une gamme majeure a servi pour composer le 5me mode. Il a une physionomie d'une gaieté naturelle qui peut être vive et solennelle, hardie et affectueuse, douce

et puissante : aussi est-il, avec raison, appelé *joyeux*. Ce mode est l'un des plus brillants, surtout lorsqu'il a le *si* bémol continuel.

Le 6me mode, nommé *dévot*, n'a pas l'allure vive, hardie de son authentique, mais ses formules mélodiques peuvent exprimer l'affection douce, calme, souvent puissante ; le *si* bémol leur donne un caractère plaintif, suppliant ; les quartes de la première espèce (89) qu'on y trouve fréquemment indiquent assez bien la majesté, la confiance, l'espérance et encore le calme dans le bonheur.

Le 7me mode, appelé l'*angélique*, a les qualités du 5me et en outre un cachet de grave solennité, de majestueuse puissance, qui le rend propre à célébrer toutes les grandes choses. Il ne faut pas oublier que le *fa naturel* lui donne un caractère particulier ; il est important de le lui conserver en évitant de diéser le *fa*.

L'échelle du 8me mode, sa finale, sa dominante, permettent à ses mélodies de se rapprocher de celles des autres modes et de participer à leurs qualités. Par suite, il devient propre à tous les genres et mérite ainsi le nom de *parfait* qui lui a été donné.

——••∞••——

DEUXIÈME PARTIE.

APPLICATION DE LA PAROLE AUX NOTES.

303. Lorsque les élèves savent solfier, ils doivent passer de la solmisation à l'application des paroles aux notes.

Cette nouvelle étude présente des difficultés sérieuses: examinons ce qu'elle exige de ceux qui veulent arriver à chanter un morceau de Plain-Chant à première vue.

1° Il faut donner aux notes le son qu'elles indiquent, mais en prononçant une syllabe presque toujours différente de celle qui avait servi à les solfier: les yeux liront les notes, la pensée les solfiera et la voix produira le son représenté par chacune d'elles, sans toutefois les nommer.

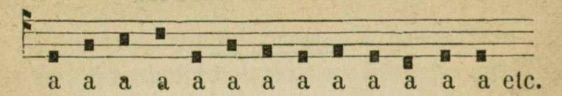
2° Les yeux auront double besogne ; ils devront lire à la fois et les notes et les paroles.

3° Il faudra en outre distinguer les notes qui appartiennent à chaque syllabe du texte.

Joignons à cela la vigilance nécessaire pour bien lire et prononcer le latin, et nous comprendrons qu'on peut solfier parfaitement et cependant se trouver encore arrêté quelque temps par ces difficultés.

304. Le devoir d'une bonne méthode n'est pas seulement de signaler les obstacles, elle doit surtout enseigner à les vaincre. Or, il faut le dire, les auteurs donnent fort peu de moyens pour passer de la solmisation à l'application; la plupart toutefois indiquent

un seul et même procédé de vocalisation : il consiste à chanter chaque note en prononçant la voyelle *a*. Ex. :



Ce procédé a l'avantage de déshabituer de la solmisation, nous le conseillons bien volontiers.

Mais l'expérience a prouvé qu'il n'est pas à la portée de tous : beaucoup d'élèves, en effet, ne peuvent franchir d'un seul bond la distance qui sépare la solmisation de la vocalisation et celle-ci de l'application.

305. Nous allons donner une méthode expérimentée par nous, elle conduit sûrement au but proposé, car elle est progressive et chaque série d'exercices répond aux difficultés signalées.

Peut-être paraîtra-t-elle puérile au premier abord, mais par cela même elle convient aux enfants qu'elle instruit en les amusant; elle est non moins utile aux adultes, car elle fixe l'attention de tous presque sans effort et assure ainsi le succès.

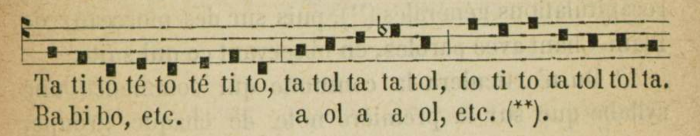
306. I. Remplacer la première lettre du nom de chaque note par une des consonnes suivantes : *t, p, b, j, n, v, x, c, g.*

Ainsi, au lieu de dire comme en solfiant : *do, ré, mi, fa, sol, la, si, za*, on dira : *to, té, ti, ta, tol, ta, ti, ta*, ou bien *bo, bé, bi*, etc., *no, né, ni*, etc.

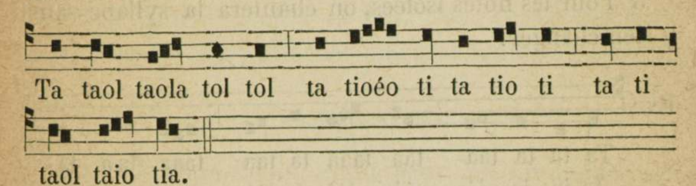
Ceux qui emploient *ut* au lieu de *do* pourront dire : *tu, bu, nu*, etc.

Il sera bon de prendre les consonnes dans l'ordre où nous les avons placées, les difficultés de prononciation seront mieux graduées. Il faudra dans cet exercice pro-

noncer chaque syllabe et attaquer chaque note nettement et sans traîner, on repassera de cette manière les récapitulations des secondes, tierces, quartes, etc. De temps en temps, on dira sans aucune consonne : *o*, *é*, *i*, *a*, *ol*, etc., afin de s'habituer à attaquer franchement les voyelles (*). Ex. :



306 *bis*. II. Pour habituer les élèves à distinguer les groupes de notes, on leur fera articuler la consonne initiale sur les notes isolées et sur la première note de chaque groupe seulement, les autres notes seront chantées sans la consonne initiale. Ex. :



307. III. Prononcer la même syllabe sur toutes les notes ; ainsi dans le premier exemple de cette page, au

(*) Le but de cette première manière de vocaliser est de *forcer* les élèves à *penser au nom de la note qu'ils chantent*, chose de la plus haute importance puisqu'elle est la clef de l'application.

(**) Dans tous ces exercices, c'est au maître à indiquer à quel moment on devra changer de consonne. Il va sans dire qu'on ne doit, là comme partout, passer à un exercice que si le précédent est parfaitement su. Lorsqu'on se trouve arrêté par quelque difficulté, il faut reprendre, au besoin, les exercices précédents. Par exemple, celui qui serait arrêté dans le deuxième genre d'exercices sur la vocalisation, devrait recommencer la phrase en employant le premier procédé et même solfier si c'était nécessaire.

Tous ces exercices sont très utiles même pour la prononciation dont ils découvrent les défauts.

lieu de dire : *ta*, *ti*, *to*, *té*, etc., dire : *ta*, *ta*, *ta*, *ta*, ou *to*, *to*, *to*, *to*, ou *ba*, *ba*, *ba*, *u*, *u*, *u*, *is*, *is*, *is*, etc., on peut varier cet exercice d'une infinité de manières ; l'attention devra se porter surtout sur les intervalles. Revoir de cette manière les récapitulations (*).

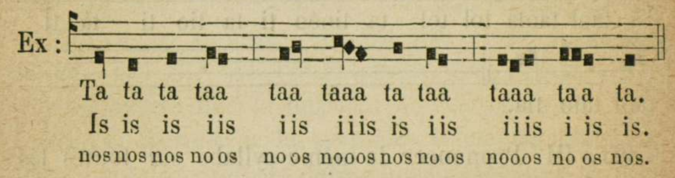
308. IV. Faire le même exercice d'abord sur les récapitulations générales (**), puis sur des morceaux de Plain-Chant avec paroles, en observant ce qui suit :

1° On n'articulera la consonne qui commence une syllabe que sur la première note de chaque groupe, mais on fera entendre le son de la voyelle sur les autres notes en les liant bien (***).

2° Si la consonne termine la syllabe, on prononcera la voyelle sur les premières notes du groupe, et la consonne ne sera articulée que sur la dernière.

3° Pour les notes isolées, on chantera la syllabe sans y rien changer.

Ex :



4° Dans les morceaux de Plain-Chant avec paroles,

(*) Le but de ce troisième genre d'exercices est d'habituer les élèves à chanter en prononçant sur les notes des mots de plus en plus différents de *do*, *ré*, *mi*, etc. ; les yeux lisent, la pensée dit : *do*, *ré*, *mi*, mais la bouche prononce : *ta*, *ta*, *ta*.

(**) Les exercices sur les clefs d'*ut* et de *fa* ont été disposées comme les récapitulations générales et peuvent aussi servir pour étudier le 3e procédé de vocalisation.

(***) *Lier* les notes c'est faire en sorte que la voix semble *glisser* en passant de l'une à l'autre. Le Plain-Chant doit toujours être lié, il faut donc bien se garder de saccader les notes et de dire, par exemple, comme s'il y avait une *h* aspirée : *Ky*, *hy*, *hy*, *hy*, *rie he*, *he*, *he*, *he*, etc.

lorsqu'une syllabe sera chargée de plusieurs groupse, on fera sentir la consonne sur la première note du premier groupe, si cette lettre commence la syllabe, et sur la dernière note du dernier groupe, si elle se trouve à la fin (*). Ex. :

Ky-	ri-	e		e-	le-	i-	son.
taaaa	ta	taaaaa	aaaaa	taaaaaaaa	ta	ta	ta.
aaaal	al	aaaaa	aaaaal	aaaaaaaal	al	al	al.

Ces exercices une fois sus, l'application des paroles aux notes n'est plus qu'une bagatelle. Toutefois, comme il ne suffit pas de chanter, mais qu'il est nécessaire de bien chanter, et qu'entre chanter et bien chanter il y a une immense différence, nous donnerons ici quelques conseils pour arriver à ce but. Nous engageons fortement les élèves à y attacher une grande importance.

PRONONCIATION.

310. Le Plain-Chant ayant pour but de donner une solennelle expression aux paroles par lesquelles l'homme célèbre les louanges de Dieu ou exprime les vœux et les sentiments de son âme, la prononciation de ses paroles doit être exacte et parfaitement distincte. Il ne faut pas oublier qu'une lecture correcte et régulière du latin est la première condition d'un bon chantre, et l'une des choses auxquelles il doit être exercé par un maître expérimenté.

311. Ne pouvant exposer ici toutes les règles de la

(*) Le but de ce troisième genre de vocalisation est d'habituer les yeux aux changements de groupes, de syllabes. Il apprend aussi à exécuter les notes liées.

prononciation, nous tenons au moins à donner quelques conseils, et à signaler plusieurs défauts qu'il faudra éviter, peut-être corriger.

Il faut, en chantant, conserver aux voyelles leur son particulier, et se rappeler que les sons gutturaux ne sont pas agréables.

On évitera d'émettre des sons douteux qui laisseraient indécis entre l'*a* et l'*o*, l'*é* fermé et l'*è* ouvert, l'*é* fermé et l'*i*; à plus forte raison, les sons qui n'auraient plus rien de celui indiqué par la lettre.

On évitera surtout de varier le son émis sur la première note en chantant les notes suivantes placées sur la même voyelle.

En latin, les voyelles se prononcent généralement comme en français et aussi d'une manière longue ou brève. Toutefois, l'*u* formant voyelle nasale avec *m* ou *n*, a le son de l'*o*, excepté dans les mots *hunc*, *nunc*, *tunc*, et la syllabe *cunc*.

Il faut se garder de prononcer trop du nez les voyelles nasales, cependant le son nasal doit être entendu.

Lorsque l'on donne à l'*a* le son de l'*è* ouvert, et que l'on prononce ces deux lettres d'une façon trop claire, le son devient peu agréable.

Enfin, on ne devrait pas dire *eu* au lieu de *u*, et chanter : *Damineus vabescam, kêreiê élêisan*, *Spéréteué sancta*, à la place de *Dominus vobiscum, Kyrie eleison, Spiritui sancto.*

Quelquefois encore on entend : *De-ius me-ius* pour *Deus meus.*

En latin, *ch* produit l'effet d'un *k* et fait dire : *karitas*, *korus, kerubim*, etc., quand il y a : *charitas, chorus, Cherubim*, etc.

Toute consonne redoublée ou finale se prononce : *commendo*, *annus*, *esset*, *attende*, *redde*, *pax*, *ad*, *Jesum*, *amen*, *sol ;* et jamais on ne doit changer la prononciation d'une consonne finale s'unissant au mot suivant et dire : *salutari zostia*, *pandi zostium*.

VOIX.

312. Dieu a gratifié l'homme d'un organe admirable qui produit la voix. C'est un instrument d'une délicatesse extrême ; il demande beaucoup d'attention et de soin ; les excès et surtout les influences atmosphériques peuvent l'altérer.

La voix bien dirigée se développe et se perfectionne ; dans le cas contraire, elle se détériore et contracte des défauts difficiles à corriger.

La qualité la plus nécessaire à la voix, c'est la *justesse* ; il faut donc à tout prix l'acquérir.

On ne laissera jamais un élève, enfant ou adulte, chanter faux : car, s'il en prenait l'habitude, son oreille se fausserait et la correction pourrait devenir difficile ; il est donc bon de le répéter : que le maître se montre attentif, exigeant au besoin, et que les élèves ne craignent pas de se gêner un peu pour arriver à chanter juste.

Le maître atteindra plus facilement le but en procédant ainsi : 1° classer les voix à cultiver d'après leur nature ; 2° exercer à part les voix ayant à peu près le même timbre : 3° commencer à exercer les voix sur leurs meilleures notes, celles du médium ; 4° augmenter peu à peu l'étendue de la voix à l'aigu et au grave ; 5° veiller alors à ne pas les forcer ; 6° si quelques notes manquent encore de justesse, examiner comment l'élève

prononce les voyelles *a*, *o* et l'*è* ouvert ; un son trop grêle ou trop clair donné à ces lettres suffirait pour empêcher la justesse; 7° enfin, il faut combattre une certaine mollesse qui fait baisser la voix quand une note n'a pas été attaquée avec netteté et précision. C'est dans les intervalles ascendants de seconde mineure, de tierce mineure directe et de quarte, que souvent on ne donne pas tout à fait à la dernière note son degré d'élévation ; le contraire arrive lorsque la voix attaque trop vigoureusement les intervalles ascendants ; quand la voix baisse, on doit lui donner de la vigueur et la soutenir ; si elle a une tendance naturelle à monter, il est nécessaire de la modérer et de la contenir.

Les autres qualités de la voix sont la *sonorité*, qui n'est pas la rudesse, et ce *moelleux*, qui n'a rien d'affecté.

Ces qualités s'accroissent et les défauts opposés se corrigent par des exercices particuliers : les meilleurs auteurs conseillent la vocalisation sans forcer ni fatiguer la voix.

Il est utile, souvent nécessaire, qu'une bonne voix ait une certaine étendue en rapport avec sa nature.

Qu'on ne craigne donc pas de faire émettre avec ampleur les sons graves produits par la voix de poitrine : leur puissance augmentera par l'exercice. Mais cet exercice doit être discret et très progressif, surtout dans les notes aiguës.

313. A partir d'un degré, qui varie avec les personnes, la voix de poitrine, en se modifiant, peut prendre un nouveau timbre ou *voix de tête*. On a donné le nom de registres à ces deux nuances de la voix.

Les enfants ne doivent pas chanter les sons élevés avec le registre de poitrine s'ils veulent conserver et cultiver leur voix ; le *la* du diapason est ordinairement la note

la plus aiguë de ce registre ; quand ils ont franchi cette limite, ils ne chantent plus, ils crient, dénaturent leur organe et l'altèrent peut-être pour toujours.

314. Puisque les enfants sont obligés de se servir des deux registres, il faut les habituer à passer de l'un à l'autre avec facilité.

On commence par leur faire chanter pendant quelque temps, et très doucement, des exercices sur les sons élevés représentés par les notes : *do, ré, mi, fa.* On ajoute ensuite deux autres notes en descendant : *si, la,* et puis encore le *sol,* etc., toujours avec la voix de tête. Comme la voix de poitrine est naturellement plus forte que l'autre, on exige que les enfants adoucissent le son des notes aiguës du premier registre et, au contraire, qu'ils émettent avec une certaine force les premières notes du second registre.

Ils parviennent ainsi à se servir des deux voix et à passer de l'une à l'autre sans que l'on puisse s'apercevoir du changement de registre. Si un enfant sait déjà employer la voix de tête, il faut le faire chanter avec ceux que l'on exerce, et bientôt ils l'imiteront.

Ce sera alors un excellent exercice de chanter et de vocaliser les gammes.

Au temps de la *mue* ou changement de la voix d'enfant en voix d'homme, on devra éviter de fatiguer l'organe vocal.

Ce qui est nécessaire pour les enfants est souvent très utile aux adultes; si donc les hommes désirent apprendre à se servir de leur voix de tête, ils procéderont comme nous venons de l'expliquer pour les enfants. Mais, nous le répétons, le degré joignant les deux registres varie avec les personnes ; il faut avant tout

le trouver, puis passer aux procédés indiqués ci-dessus.

Comme exercices gymnastiques pour la voix, nous recommandons les récapitulations générales des quartes, quintes, sixtes et octaves.

315. En exécutant des morceaux de Plain-Chant, la voix devra faire certaines inflexions, produire des sons plus ou moins puissants, plus ou moins énergiques. Il faut donc encore l'exercer à augmenter et à diminuer graduellement l'intensité du son; si la voix produit ces deux effets sans interruption, elle émettra ce qu'on appelle un son *filé*. Pendant la durée des sons filés, leur degré d'élévation doit être parfaitement maintenu.

Tous les hommes compétents conseillent les sons filés ; c'est, disent-ils, un des meilleurs moyens de développer et de perfectionner la voix.

CHŒUR.

316. Le Plain-Chant est le chant des masses; il convient à tous les chrétiens, hommes, femmes et enfants. Lorsqu'il est exécuté par une foule qui sait en rendre toutes les beautés, l'émotion saisit les auditeurs, les larmes viennent aux yeux et découvrent ainsi les religieuses impressions de l'âme.

Toutes ces voix réunies pour l'exécution d'un chant forment ce qu'on appelle un *chœur*.

Un chœur produira bon effet si les voix sont justes, sonores sans dureté; il faut de plus qu'elles puissent se modifier, afin de former un tout tellement homogène qu'on ne puisse distinguer, dans l'ensemble, ni la force de certaines voix ni leur timbre particulier.

On obtiendrait plus facilement cette homogénéité de

son en formant deux chœurs pour les offices : l'un serait composé des voix d'hommes, l'autre des voix de femmes et d'enfants.

Une bonne exécution n'est pas possible sans l'ensemble. Or, le chœur chantera avec ensemble s'il donne à chaque note sa valeur, s'il suit le mouvement marqué par l'intonation ; à moins que le sens du morceau ne l'exige, ce mouvement sera le même jusqu'à la fin, il ne faudra donc ni le ralentir ni l'accélérer.

Enfin, pour accentuer encore l'ensemble, toutes les voix observeront les repos indiqués soit par les barres, soit par les espaces vides qui séparent les groupes de notes. Les accompagnateurs, s'il y en a, suivront eux-mêmes le mouvement et observeront aussi les repos.

Le maître de chœur pourrait peut-être marquer le mouvement par un signal convenu; il obtiendrait ainsi cet ensemble absolument nécessaire à la bonne exécution du chant.

TON DU CHŒUR ET TRANSPOSITION.

317. Par ton du chœur, on entend ici le degré d'élévation (12) qu'il faut donner à l'échelle diatonique.

Il est très important de bien choisir le ton du chœur : trop élevé, le chant serait plutôt crié que chanté; trop bas, les voix n'auraient plus leur ampleur, leur sonorité, et, par suite, le chant perdrait de sa vigueur et ne produirait pas tout son effet.

Avant de déterminer le ton du chœur, il est nécessaire de rechercher le médium des voix, car c'est lui qui indiquera le degré d'élévation qu'il faut donner à l'échelle d'un mode.

318. Par exception, une pièce de chant peut dépasser

l'étendue ordinaire du mode, soit au grave, soit à l'aigu; on doit alors hausser ou baisser la dominante, afin de mettre toutes les notes à la portée du chœur.

Cette sorte de transposition ne présente aucune difficulté pour les voix; au moyen d'un diapason, il est facile de donner le ton de la dominante, et le chœur chante le morceau en le lisant tel qu'il est écrit.

Il n'en est pas de même pour les instrumentistes, qui doivent transposer le chant d'après le ton de leur instrument, afin de suivre le ton du chœur.

319. Dans le but de rendre leur tâche moins difficile, nous avons composé le tableau ci-dessous; il indique combien de dièses ou de bémols sont exigés par la position donnée à la dominante de chacun des modes.

DOMINANTES.	MODES							
	1er, 4me, 6me.		2me en A, 3e, 5e, 8e.		2me en D.		7me	
	Dièses	Bémols	Dièses	Bémols	Dièses	Bémols	Dièses	Bémols
SI	2	»	5	»	6	»	3	»
LA♯ ou SI♭	»	5	»	2	»	1	»	4
LA	»	»	3	»	4	»	1	»
SOL♯ ou LA♭	5	»	»	4	»	3	6	»
SOL	»	2	1	»	2	»	»	1
FA♯ ou SOL♭	3	»	6	»	»	5	4	»
FA	»	4	»	1	»	»	»	3
MI	1	»	4	»	5	»	2	»
RE♯ ou MI♭	6	»	»	3	»	2	»	5
RE	»	1	2	»	3	»	»	»
DO♯ ou RE♭	4	»	»	5	»	4	5	»
DO	»	3	»	»	1	»	»	2

Manière de se servir du tableau de transposition.

320. Il faut d'abord remarquer que les dièses se trouvent toujours placés dans l'ordre suivant : *fa, do, sol, ré, la, mi, si,* et les bémols dans un ordre inverse : *si, mi, la, ré, sol, do, fa.*

Si l'on veut exécuter un 8ᵐᵉ mode en prenant pour dominante le *la* du diapason, on cherche cette note dans la colonne des dominantes ; puis, suivant la ligne horizontale qu'elle commence jusqu'à la colonne en tête de laquelle est inscrit le 8ᵐᵉ mode, on trouve *trois* dièses ; il faudra donc diéser les trois notes : *fa, do, sol,* placées les premières dans l'ordre indiqué pour les dièses.

Si l'on donne à un 6ᵐᵉ mode la dominante *si* bémol, on trouve, à la ligne horizontale de cette note et dans la colonne du 6ᵐᵉ mode, *cinq* bémols qui seront les notes : *si, mi, la, ré, sol,* placées les premières dans l'ordre indiqué pour les bémols.

Lorsque, dans une pièce de chant, il y a un *si* bémol à la clef, on doit ajouter un bémol à ceux déjà trouvés au tableau ou retrancher un des dièses marqués.

Ainsi, dans le 6ᵐᵉ mode avec *si* bémol, quand on prend *sol* pour dominante, il faut ajouter un troisième bémol aux deux, *si, mi*, inscrits dans la colonne; en donnant au 5ᵐᵉ mode avec bémol la dominante *la*, on aura seulement deux dièses : *fa, do.*

Lorsque, dans le cours d'un morceau, on trouve un bémol accidentel, la note correspondante doit être baissée d'un demi-ton en ajoutant un bémol ou en retranchant un dièse.

321. Connaître le nombre des dièses ou des bémols ne suffit pas, il faut apprendre encore à lire les notes d'après la position qui leur est donnée par la dominante choisie.

Pour aider à vaincre cette difficulté, certains auteurs indiquent l'emploi de clefs fictives ou supposées.

Ainsi, afin de donner au 1er mode la dominante *sol*, au lieu de la clef usitée, on supposera cette autre clef : ; pour lire un 5me mode avec dominante *la*, on supposera l'une de ces clefs :

On pourra, par des exercices qui demanderont du temps, de la patience et de la persévérance, s'habituer à la lecture des notes dans toutes les positions.

TROISIÈME PARTIE.

CHANTS DE RÉCIT.

322. On appelle ainsi les divers chants des psaumes, des versets, etc. Pour bien exécuter ces sortes de chants, il est nécessaire d'observer les règles de l'accentuation latine; nous devons donc dire quelques mots sur l'*accent*.

ACCENT.

323. Dans la lecture du latin, comme dans celle des autres langues, du reste, les syllabes n'ont pas toutes la même importance ; sur les unes on appuie davantage, sur les autres on passe plus rapidement. Tout cela est soumis à certaines règles très longues et très difficiles qui ne peuvent trouver place dans ce modeste ouvrage. Il suffit de dire que les syllabes sur lesquelles on doit appuyer sont dites *accentuées* ; souvent, en effet, elles sont marquées d'un accent aigu. Il faut veiller alors à ne pas les faire brèves.

324. Dans certains cas, l'accent doit être considéré comme existant, s'il n'est pas marqué; ainsi tous les mots d'une syllabe : *sum*, *vos*, *te*, etc., sont accentués, à moins qu'ils ne soient suivis immédiatement d'une syllabe accentuée, comme *a déxtris, de pópulo*, etc.

Tous les mots de deux syllabes doivent être regardés comme portant l'accent sur la *pénultième* ou avant-dernière syllabe.

Dans les mots de plus de deux syllabes, une seule peut être accentuée, et ordinairement elle est marquée par l'accent (*).

Si la syllabe portant l'accent est suivie de deux autres, la pénultième qui suit l'accent est appelée brève *dactylique*. Cette brève ne peut porter ni un accent mélodique ni un groupe de notes.

Les mots hébreux indéclinables, comme *David*, *Sion*, *Ephrata*, *Israel*, *Cedar*, *Jacob*, etc., ont leur dernière syllabe accentuée.

PSALMODIE.

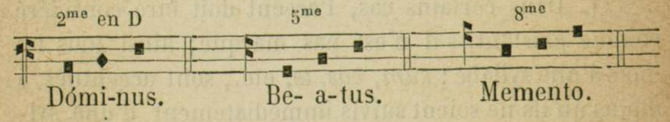
325. Le chant des psaumes est composé de quatre parties : l'*intonation*, la *dominante*, aussi appelée *teneur*, la *médiation* et la *terminaison* (**).

INTONATION.

326. Dans la psalmodie, on appelle *intonation* les quelques notes qui conduisent à la dominante.

Parmi les intonations, les unes sont *syllabiques* et les autres sont *liées* ou *neumées*.

Les intonations des modes 2me en D, 5me et 8me sont syllabiques ; elles exigent *trois* syllabes : une pour chaque note.



(*) Il est d'usage d'omettre l'accent quand la syllabe qui devrait le porter (pénultième ou antépénultième) contient soit *æ*, *œ*, soit l'*y*, ou commence par une voyelle *majuscule*.

(**) Voir dans la 5me *Partie* de la Méthode les exercices pour le chant des Psaumes.

Les intonations des modes 1er, 2me en A, 3me, 4me et 6me sont liées; elles demandent *deux* syllabes : la première a une note, la seconde porte le neume de deux notes qui termine l'intonation. — Le 7me mode a aussi une intonation liée qui demande *deux* syllabes ; chacune porte un neume de deux notes.



Si la deuxième syllabe est brève, le neume final est reporté sur la syllabe suivante.



327. **Nota.** 1° L'intonation est la même dans le 1er et le 6me modes ; le 2me, et le 8me en ont aussi une semblable.

2° L'intonation ne se fait qu'aux Matines, Laudes et Vêpres des fêtes doubles et au-dessus, et au 1er verset seulement. Dans les autres cas, y compris l'Office des Morts, de quelque degré qu'il soit, on commence de suite par la dominante.

On répète l'intonation à chaque verset du *Magnificat* et du *Benedictus*.

Dans les fêtes de 1re et de 2me classe, les modes 2me en D et 8me ont une intonation spéciale et semblable pour les cantiques évangéliques.

DOMINANTE.

328. La dominante est la note sur laquelle roule le chant du psaume. Elle suit l'intonation, va jusqu'à la médiation, puis revient pour conduire à la terminaison.

Le 1[er] mode en A, chant de l'*In exitu*, et le 6[me] en C, dit *ton royal*, ont chacun deux dominantes différentes ; l'une conduit à la médiation, l'autre à la terminaison.

MÉDIATION.

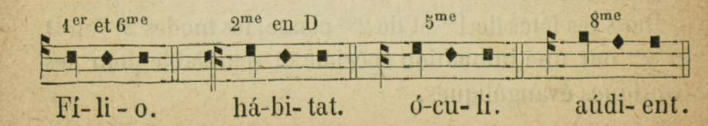
329. La *médiation* est une formule mélodique qui termine la première partie du verset. Elle varie d'après le nombre de syllabes qu'elle exige et aussi d'après le nombre d'accents mélodiques *obligés* [9, (**)].

330. La médiation des modes 1[er], 2[me] en D, 5[me], 6[me] et 8[me], exige *deux* syllabes ; elle a deux notes et un accent mélodique.

La première de ces syllabes devant porter l'accent mélodique ne peut être une brève dactylique (324).

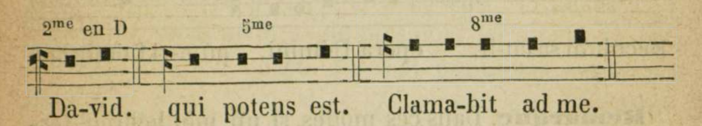


331. Si la première des deux syllabes est brève, la précédente doit recevoir l'accent mélodique.



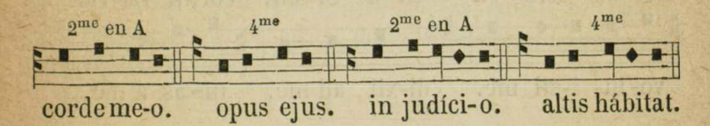
332. **Remarque**. I. Les modes 2me en D, 5me et 8me ont une médiation semblable.

Dans ces trois modes, on supprime la seconde note de la médiation quand la dernière syllabe doit être accentuée, c'est-à-dire lorsqu'elle est la finale d'un mot hébreu indéclinable ou un monosyllabe (324).

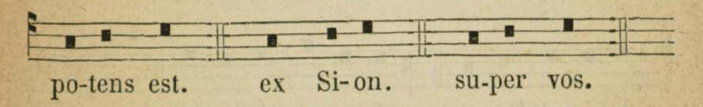


Remarque. II. La médiation du 2me mode en A et celle du 4me mode demandent *quatre* syllabes : chaque formule a quatre notes et *un seul* accent mélodique nécessaire placé sur l'avant-dernière syllabe. Si cette syllabe est brève, c'est la précédente qui porte l'accent mélodique.

Cet accent étant semblable à celui des modes 2me en D, 5me et 8me, doit être exécuté de même.

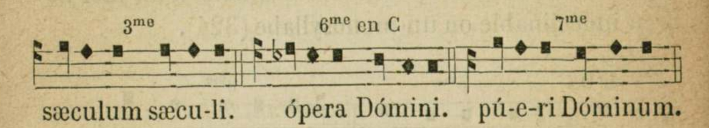


Dans le 4me mode, la médiation finit par l'accent mélodique quand la dernière syllabe est accentuée.



333. La médiation de chacun des modes 3me, 6me en C et 7me exige *quatre* syllabes ; elle est composée de quatre

notes : la première et la troisième sont les accents mélodiques obligés de la formule. Comme ils ne peuvent être placés sur une syllabe brève, on les avance, dans ce cas, sur la syllabe précédant la brève.



Remarque. Dans ces modes, si un mot hébreu termine la première partie du verset, il est regardé comme accentué à la manière latine et traité de même.

Le monosyllabe *final* perd ordinairement son accent et ne compte plus; mais deux monosyllabes à la fin de la médiation se chantent comme un mot de deux syllabes.



Quand le mot hébreu n'est pas le *dernier* de la médiation, il est, suivant le cas, traité parfois comme un mot latin, parfois comme un mot hébreu.



TERMINAISON.

334. On appelle *terminaison* la formule mélodique qui termine le verset.

Elle a au moins un accent mélodique *obligé*, quelquefois deux (5me en A et 7me mode), et demande ordinairement *quatre* syllabes, quelquefois *cinq* (4me mode).

Chaque mode peut avoir plusieurs terminaisons. On les distingue au moyen des sept premières lettres de l'alphabet : *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, qui primitivement représentaient les notes *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*. Ainsi, la terminaison en *a* finit par *la*, celle en *g* par *sol*, etc.

Une majuscule indique celles qui se terminent par la tonique, une petite lettre marque chacune des autres. Si plusieurs ont la même note finale, l'une est distinguée par une lettre droite, l'autre par une lettre penchée, une troisième par une lettre accentuée, etc.

Les modes appelés irréguliers conservent la lettre qu'ils avaient avant d'être transposés. Ainsi, le chant d'*In exitu* est du 1er en A, parce que primitivement il finissait par le *la*.

Une des terminaisons du 1er mode a été désignée par la lettre J ; c'est sans doute une allusion à l'espèce de queue qui termine la formule.

Les lettres *e*, *u*, *o*, *u*, *a*, *e*, que l'on trouve souvent sous les terminaisons, sont les voyelles des mots : *sæculorum. Amen.*

335. Les terminaisons se chantent d'après les principes exposés pour les médiations.

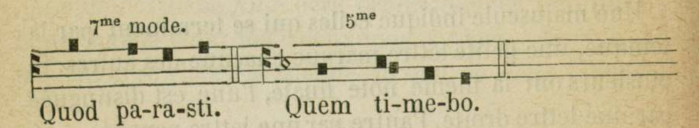
Les explications données précédemment (333) sont surtout applicables à la terminaison du 5me en A et

à celles du 7me qui ont deux accents mélodiques *obligés*.

En chantant les terminaisons, il ne faut pas oublier que la syllabe brève dactylique ne peut porter ni les accents mélodiques ni les neumes.

336. Nous terminerons ce qui regarde la psalmodie par quelques observations.

1° Lorsque dans un verset il n'y a pas assez de syllabes pour faire la dominante avec toutes les notes soit de la médiation, soit de la terminaison (*), on prend à la fin de la médiation ou de la terminaison les notes exigées par les syllabes qu'il faut chanter. Ex. :



2° Les modes 2me et 8me ont une médiation particulière pour les cantiques évangéliques ; on doit la suivre lorsqu'il y a lieu de le faire. Ces cantiques doivent aussi être chantés plus lentement que les psaumes.

3° Il est d'usage dans quelques églises de regarder comme plus solennels certains psaumes de Laudes et de Vêpres. On les chante alors plus lentement, et quelquefois on leur donne une autre terminaison. Ces psaumes sont le 1er, le 3me et le 5me dans les doubles de 1re et 2me classe, le 1er et le 5me dans les doubles-majeurs, le 5me dans les doubles ordinaires, et le *Magnificat* dans tous les doubles et semi-doubles. Il faut en

(*) Nous ne parlons pas de l'intonation, puisque le seul verset dans lequel elle ne soit pas complète est le *Màgnificat*, que l'on trouve noté en entier à a suite de chacun des modes.

excepter cependant les dimanches de Carême, quand on ne chante pas les premières vêpres d'une fête double.

4° Le chant des psaumes demande la plus grande attention si l'on veut qu'il soit exécuté avec ensemble. On devra avoir bien soin d'appuyer sur toutes les syllabes accentuées, de s'arrêter après la médiation, de ne pas recommencer les uns sans les autres (*), et de faire le possible pour obtenir cet ensemble qui, nous le répétons, est de la plus haute importance dans le chant (**). « Il vaudrait mille fois mieux, dit Dom Pothier, tolérer « quelques imperfections, et même de véritables fautes, « que de briser cette harmonie nécessaire, cette unité « dans le mouvement qui fond toutes les voix en une « seule ».

3° Si la longueur d'une partie de verset exige un arrêt pour la respiration, il faudra placer la petite pause de manière à ne pas altérer le sens du texte.

(*) A plus forte raison, un côté du chœur ne doit jamais recommencer son verset avant que l'autre ait complètement achevé le sien.

(**) Nous ne saurions mieux faire pour résumer les règles de la psalmodie que de citer ces paroles de saint Bernard :

« Ne traînons pas trop la psalmodie, mais chantons rondement et d'une « voix animée. Commençons ensemble et finissons de même chaque verset ; « qu'aucun ne prolonge le point d'arrêt, mais qu'il abandonne aussitôt la « syllabe sur laquelle il repose. Après chaque partie du verset, qu'il y ait « une pause sensible. Que personne ne commence avant les autres ou n'aille « plus vite, que personne non plus ne traîne après les autres, en insistant « sur la finale. Chantons ensemble, faisons les pauses ensemble, en nous « prêtant l'oreille les uns aux autres. Nous vous avertissons, nos très chers « frères, de vous présenter devant le Seigneur pour chanter ses louanges « avec autant de joie que de respect ; n'y soyez point avec un air paresseux « ou endormi ou nonchalant, ne chantant qu'à demi-voix ; prenez garde de « couper les mots ou de n'en prononcer que la moitié ou d'en passer d'en- « tiers, évitez de chanter d'une manière molle, efféminée, négligée et comme « du nez seulement, mais prononcez d'une voix mâle et avec affection les « paroles du Saint-Esprit. » (Sermon 47 sur le Cantique des Cantiques.)

Dans les versets suivants, l'endroit où devra se faire la pause est indiqué.

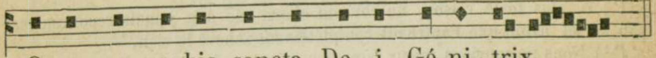
Intellectus bonus | *omnibus facientibus eum.*
Non commovebitur | *donec despiciat inimicos suos.*
Dominare | *in medio inimicorum tuorum.*
Illuc enim ascenderunt tribus, | *tribus Domini.*
Non confundetur | *cum loquetur inimicis suis in porta.*
Quia visitavit, | *et fecit redemptionem plebis suæ.*
Abraham | *et semini ejus in sæcula.*

Il est peut-être utile de signaler encore les passages suivants, bien qu'ils n'appartiennent pas aux psaumes :

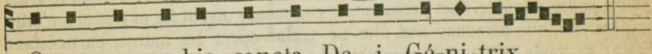
Dignum | *et justum est.*
Da robur, | *fer auxilium.*
Deus, in adjutorium meum | *intende.*
Domine, ad adjuvandum me | *festina.*

VERSETS.

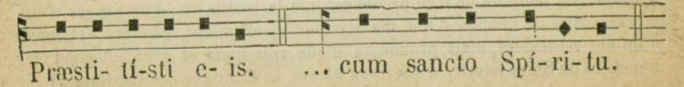
337. A Matines et après l'hymne des Laudes et des Vêpres, le chant festival des versets s'exécute ainsi :



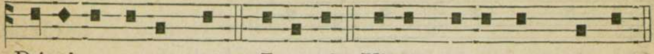
Dans les Féries et Fêtes simples, on chante les versets comme il suit :



338. Dans tous les autres cas le verset est simple et se termine par une tierce mineure descendante :

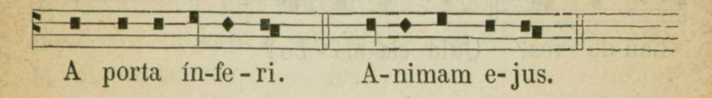


339. Si les versets simples finissent par un monosyllabe ou un mot hébreu indéclinable on les chante ainsi :



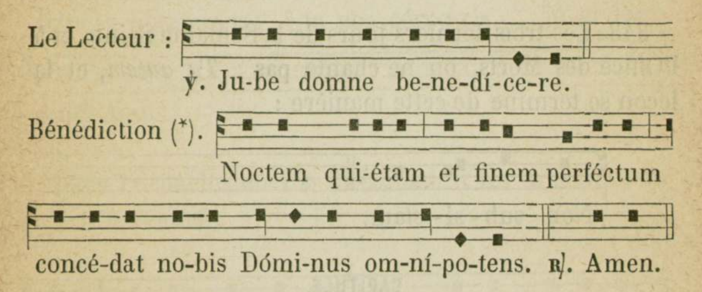
Dómine super nos. Isra-el. Vi-tam ætérnam. Amen.

340. A l'Office des Morts, les versets ont une désinence particulière :

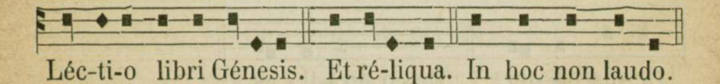


LEÇONS.

341. Les leçons sont ordinairement précédées d'une bénédiction qui se chante ainsi :

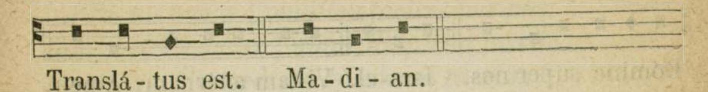


Et toute la leçon se chante en faisant aussi à chaque point l'intervalle descendant de *quinte* :

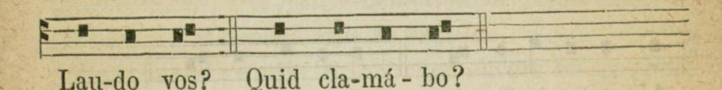


(*) Les absolutions se chantent de la même manière que les bénédictions.

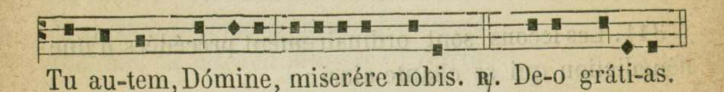
342. Les monosyllabes et les mots hébreux indéclinables se chantent comme dans les versets simples :



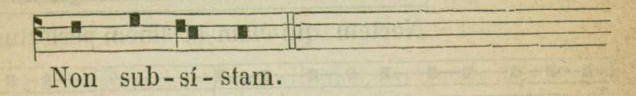
Les phrases interrogatives s'exécutent ainsi :



Et la leçon se termine comme il suit :

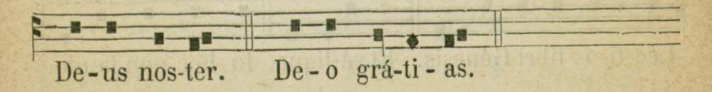


343. Les trois derniers jours de la Semaine Sainte et à l'Office des Morts, on ne chante pas : *Tu autem*, et la leçon se termine de cette manière :



CAPITULE.

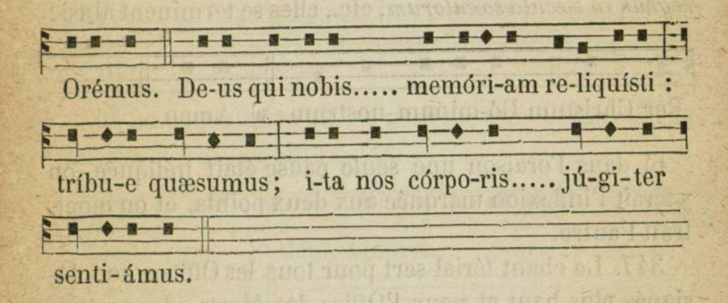
344. Le capitule se chante sans inflexion de voix et se termine ainsi :



ORAISONS.

345. Il y a deux chants pour les oraisons. Le chant solennel s'emploie seulement aux oraisons des Matines, des Laudes, de la Messe, des Vêpres et des Saluts, les Dimanches et Fêtes semidoubles et au-dessus.

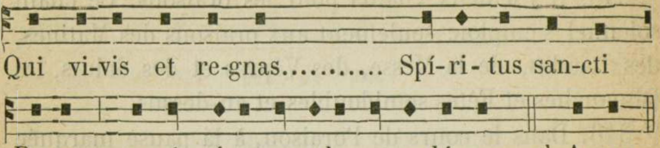
346. Dans le cours de l'oraison, à la pause marquée ordinairement par deux points, et plus loin à l'autre pause suivie le plus souvent des mots *ita* ou *ut*, et indiquée par un point et une virgule, on fait les inflexions de voix suivantes :



Dans la conclusion *Per Dominum*... les inflexions de voix se font ainsi :



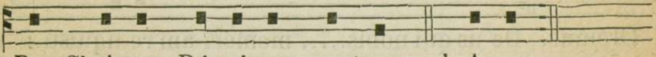
La conclusion *Qui vivis et regnas*... se chante comme il suit :



Qui vi-vis et re-gnas.......... Spí-ri- tus san-cti

De-us, per ómni-a sæ-cula sæ-cu-ló-rum. ℟. Amen.

Dans le chant solennel, les conclusions que nous venons de donner se chantent toujours comme ci-dessus ; quant aux petites : *per Christum Dominum nostrum ; qui vivis et regnas in sæcula sæculorum*, etc., elles se terminent ainsi :



Per Christum Dó-minum nostrum. ℟. Amen.

Si dans l'oraison une seule pause était indiquée, on y ferait l'inflexion marquée aux deux points, et on omettrait l'autre.

347. Le chant férial sert pour tous les Offices non désignés plus haut et pour l'Office des Morts, de quelque degré de solennité qu'il soit. Il n'admet aucune inflexion de voix ; seulement, on s'arrête aux pauses indiquées. La grande conclusion se chante aussi sans inflexion, mais la petite s'exécute comme dans les oraisons solennelles.

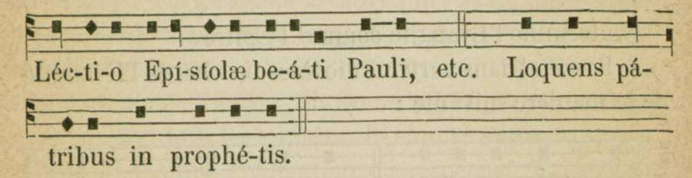
Après les antiennes à la sainte Vierge, à l'aspersion de l'eau bénite, aux bénédictions des Cendres, des Cierges et des Rameaux, les oraisons se terminent ainsi :

...gáudi-a vitæ. Per e-úmdem Christum Dóminum nostrum.

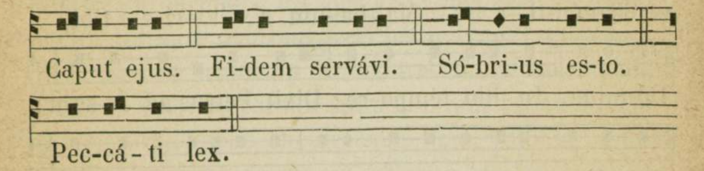
ÉPITRE ET ÉVANGILE.

348. Dans certains diocèses, l'Epître se chante comme il suit :

1° Vers le milieu de chaque phrase, lorsque le sens admet une pause, on fait une dépression à la tierce mineure sur la 4me ou 5me syllabe avant le repos. Si une brève précédait cette syllabe, elle se ferait pareillement sur le *la*. Ex. :

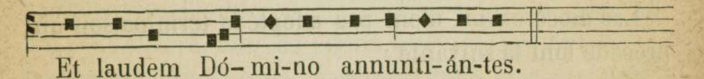


2° La modulation *do-ré* se place sur l'avant-dernier accent de chaque phrase. Ex. :



3° On chante les phrases interrogatives comme celles des leçons (342).

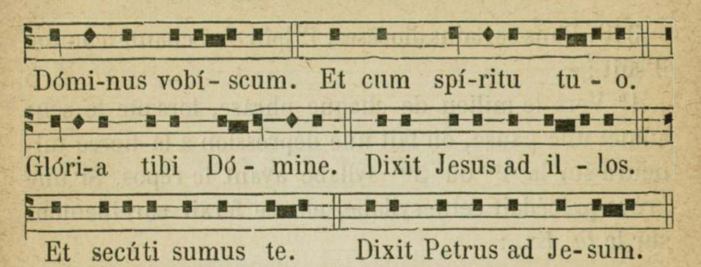
4° Et l'on termine comme il suit :



A Rome, l'Epître se chante sur la même note.

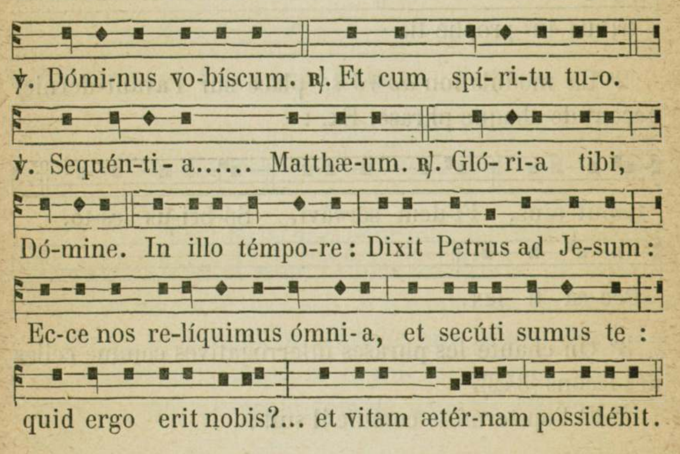
Le chant de l'Evangile est semblable à celui de l'Epître, sauf la terminaison de chaque phrase. On place la

modulation *do-si-do* sur la dernière syllabe accentuée.

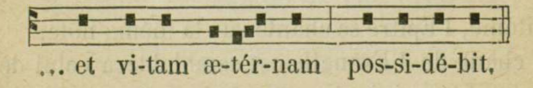


On termine l'Evangile comme l'Epître.

A Rome et dans certains diocèses on chante l'Evangile de la manière suivante :



Les diocèses qui n'ont pas adopté la terminaison qui précède font la suivante :



QUATRIÈME PARTIE.

EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT.

349. La première condition d'une bonne exécution est de se servir des mélodies grégoriennes pour faire valoir les paroles composant le texte liturgique et pour exprimer les sentiments qu'elles contiennent.

« Les lois de l'Eglise, dit Dom Pothier, la recomman-
« dation de tous les auteurs, le simple bon sens impo-
« sent au chantre l'obligation de respecter toujours le
« texte, de rendre intelligibles les paroles qu'il prononce,
« de les faire servir à l'édification des auditeurs, de
« mettre en harmonie les sons de sa voix avec les senti-
« ments que doivent lui suggérer les mots qu'il articule. »

350. Comme beaucoup de chantres ne peuvent comprendre le sens des paroles latines, il leur est au moins possible, dirons-nous encore avec Dom Pothier, « de
« prononcer correctement les syllabes, de les grouper
« ensemble pour composer les mots, de distinguer ceux-
« ci et de partager les phrases, sinon avec la dernière
« perfection, mais de façon à ce que le texte soit suffi-
« samment intelligible. »

On peut encore, afin de mieux atteindre ce but, lire la traduction française des paroles latines, et demander au besoin la signification de certains mots plus importants qu'il faut faire ressortir.

La pratique de ce qui précède dispose le chantre à exprimer les sentiments de son âme et à les commu-

niquer à ses auditeurs par l'exécution des mélodies « composées pour donner au texte liturgique une plus « grande force d'expression ».

351. Avant de faire connaître les principaux éléments dont les mélodies grégoriennes sont formées, nous tenons à rappeler que notre but est de mettre ceux qui se serviront de cette méthode en état d'exécuter le Plain-Chant actuellement en usage dans les diocèses de Rennes, Saint-Brieuc, Quimper, Vannes, Nantes, etc.

Nous l'acceptons tel qu'il est et nous voulons nous abstenir de toute critique. C'est à des hommes *autorisés* et plus compétents que nous qu'il appartient de modifier, s'il y a lieu, l'édition adoptée en s'inspirant des savants travaux récemment publiés.

Nous essayerons donc simplement de familiariser nos lecteurs avec les mélodies contenues dans cette édition, espérant rendre ainsi leur exécution plus facile, moins imparfaite, et contribuer à faire apprécier davantage l'incomparable beauté du Plain-Chant.

MÉLODIES GRÉGORIENNES.

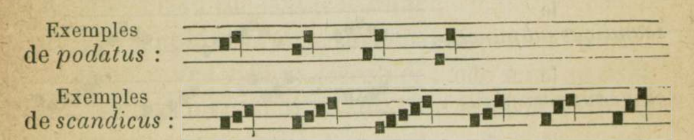
352. Les éléments composant les mélodies grégoriennes sont *simples* lorsqu'ils représentent des sons distincts placés chacun sur une seule syllabe. Ils sont *composés* quand ils représentent une suite de sons intimement unis. On appelle ces groupes des *formules* ou *neumes*; ils sont *ascendants* ou *descendants*.

353. La note simple est spécialement employée, comme on l'a déjà vu, dans les mélodies des chants *syllabiques*.

Les neumes ont servi à composer les mélodies des chants *neumés*.

NEUMES.

354. Les neumes ascendants les plus usités sont : le *podatus*, groupe de deux notes, et le *scandicus*, groupe de plus de deux notes.

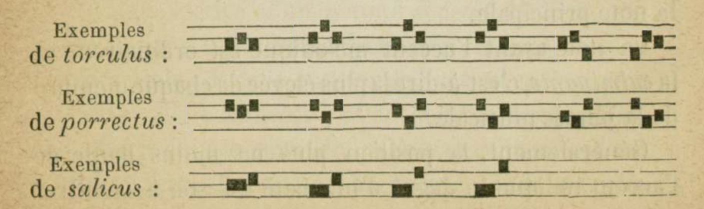


355. Les neumes descendants employés le plus souvent sont : la *clivis* ou *flexa*, groupe de deux notes, et le *climacus*, groupe de plus de deux notes.



On appelle *pressus* l'avant-dernière note de certains groupes descendants ; ce son, ordinairement indiqué par une *double carrée*, doit être renforcé et prolongé.

356. Les groupes de trois notes sont : le *torculus*, dont le deuxième son est le plus aigu, le *porrectus* ayant le deuxième son plus grave que les autres, et le *salicus* dont les deux premières notes forment la base d'un groupe ascendant.



357. Des neumes précédents on a formé les suivants :

le *podatus subpunctis* :

le *scandicus flexus* :

le *scandicus subpunctis* :

le *climacus resupinus* :

le *torculus resupinus* :

le *porrectus flexus* :

le *porrectus subpunctis* :

ACCENT MÉLODIQUE.

358. Les yeux devront maintenant s'habituer à distinguer les neumes que nous venons de faire connaître ; il leur faudra ensuite apprendre à trouver l'*accent mélodique* des neumes, s'il n'est pas indiqué, car, d'après les meilleurs auteurs, chaque formule a son accent comme « chaque mot latin, ayant par lui-même un sens distinct, « a le sien ».

359. L'*accent mélodique* des neumes est donc un son émis d'une manière plus marquée pour faire ressortir la note principale.

La note ayant l'accent mélodique est ordinairement la *culminante,* c'est-à-dire la plus élevée de chaque membre de la phrase musicale.

Généralement, la position plus ou moins haute de l'accent indique le degré d'intensité du son à émettre.

VALEUR MÉLODIQUE DE LA NOTE SIMPLE.

360. La valeur de la note simple, dans les chants syllabiques, est variable et déterminée par la syllabe qui la porte, par la position qu'elle occupe, enfin par l'accent mélodique lorsqu'elle doit le marquer.

La note simple sera forte si elle correspond à l'accent musical ou à une syllabe accentuée ; elle sera, au contraire, faible et obscure si elle est placée sur une syllabe commune ou sur la finale d'un mot : « dans la langue « latine, cette syllabe finale est toujours faible et obscure, « bien qu'elle ne soit ni brève ni muette. »

Dans le corps du mot, on accentue la note simple qui doit l'être ; dans ce cas, c'est plutôt une note forte qu'une note longue.

Lorsqu'elle précède immédiatement une pause, la note simple reste faible, mais devient naturellement plus ou moins longue, selon que la pause est plus ou moins marquée.

CHANT DES NEUMES.

361. Les neumes étant des groupes de notes, nous avons dit (308) comment on doit les *lier*.

En chantant une formule, il faut éviter tout ce qui pourrait en disjoindre les éléments.

362. L'importance d'un neume dépend 1° de la syllabe qui le porte ; 2° de la place qu'il occupe dans la phrase musicale ; 3° de la position de l'accent mélodique ; 4° de l'intervalle à franchir ; 5° du nombre de ses notes.

363. La première note du *podatus* et du *scandicus* doit être nettement attaquée, puis coulée, et la voix s'é-

lève vers la culminante avec une puissance proportionnée à l'importance du neume ascendant.

Si la culminante correspond à un accent, on l'accentue; si elle est suivie d'un autre accent, elle devient sa préparation et se fond avec lui.

Lorsque le neume ascendant comprend plus de *trois* sons, il est permis, pour faciliter l'ascension, de donner une légère impulsion de voix à chacune des subdivisions de la formule en évitant de la désunir et d'en précipiter le mouvement.

364. La première note de la *clivis* et du *climacus* ayant ordinairement l'accent mélodique, doit être attaquée avec une intensité de son proportionnée à l'importance du neume ; puis la voix, diminuant graduellement le son, glisse, sans précipitation, sur la deuxième note de la *clivis* et vers la finale du *climacus*.

Lorsque le neume descendant comprend plus de *trois* sons, on peut, en évitant de les disjoindre, donner une nouvelle mais légère impulsion de voix à l'une des notes occupant le milieu du groupe.

365. Les meilleurs auteurs ne sont pas d'accord sur la manière d'exécuter le *torculus* : suivant les uns, ses trois notes sont faibles ; les autres pensent que sa note culminante doit être accentuée en proportion de son degré d'élévation au-dessus des deux autres notes.

366. La première note du *porrectus* est accentuée quand, par position, sa dernière est faible ; si la place occupée par cette note la rend forte, la première devient faible.

367. Quand plusieurs formules sont réunies pour n'en faire qu'une seule, il faut éviter tout ce qui pourrait les disjoindre dans l'exécution, sans négliger toutefois de

marquer, par une impulsion de voix, l'accent mélodique de chaque formule.

368. La dernière note d'un neume descendant est toujours une note faible, mais, avant une pause, elle est plus ou moins longue selon l'importance de la pause.

Avant une pause finale, on ralentit souvent tout le dernier neume.

369. Il est peut-être utile de rappeler qu'on doit éviter de séparer les syllabes d'un mot commencé et les éléments d'un neume. Si l'on est obligé de reprendre haleine ailleurs qu'aux endroits indiqués, il faut le faire sans arrêter le mouvement et dissimuler, autant que possible, la respiration.

TRAITS MÉLODIQUES.

370. On appelle *traits mélodiques* un certain nombre de groupes placés sur une seule syllabe.

Dans les livres bien notés, on trouve ces groupes séparés par une petite barre ou au moins par un espace vide. Si tous les traits mélodiques étaient ainsi partagés, il serait facile de les exécuter avec plus d'ensemble et de perfection.

Dans l'exécution des traits mélodiques, on distingue les groupes par un retard de la voix à la fin de chacun et, au besoin, par une pause de respiration.

Ce retard, avec diminution graduée du son des dernières notes de chaque groupe, permet de faire ressortir tous les accents et toute la richesse d'expression de ces magnifiques mélodies nommées *Jubila* par saint Augustin.

371. La mise en pratique des principes d'exécution

exposés dans cette *quatrième partie* pourra peut-être paraître difficile; mais, avec de la bonne volonté, une persévérante attention et un peu de goût, on atteindra le but proposé.

Du reste, nous conseillons ce que nous avons fait nous-même, il y a vingt-quatre ans, en nous appliquant à suivre quelques leçons données par M. l'abbé Capard, maître de chapelle de la cathédrale de Bayeux, et bientôt ce maître si compétent put affirmer que notre manière d'exécuter les différents neumes était presque la perfection. Il ne faut donc pas s'effrayer trop d'une étude qu'il sera doux et avantageux d'entreprendre pour la plus grande gloire de Dieu.

EXPRESSION MÉLODIQUE DES NEUMES.

372. Afin de contribuer encore davantage à la bonne exécution du Plain-Chant, nous allons donner plusieurs exercices composés de formules et de traits mélodiques. L'expression musicale qui convient à chaque groupe est indiquée par les signes usités en musique. Ces exercices seront vocalisés (308).

Il sera bon de vocaliser ainsi les pièces de chant avant d'appliquer les paroles.

373. Pour maintenir l'ensemble dans un chœur et l'habituer à chanter les neumes avec l'expression convenable, celui qui dirige la masse chorale fera bien d'indiquer l'attaque de chaque note, l'accent de chaque neume et la valeur des pauses par un mouvement intelligent de la main qui fera comprendre à tous le degré d'intensité des sons et leur durée.

374. En donnant aux mélodies grégoriennes l'expres-

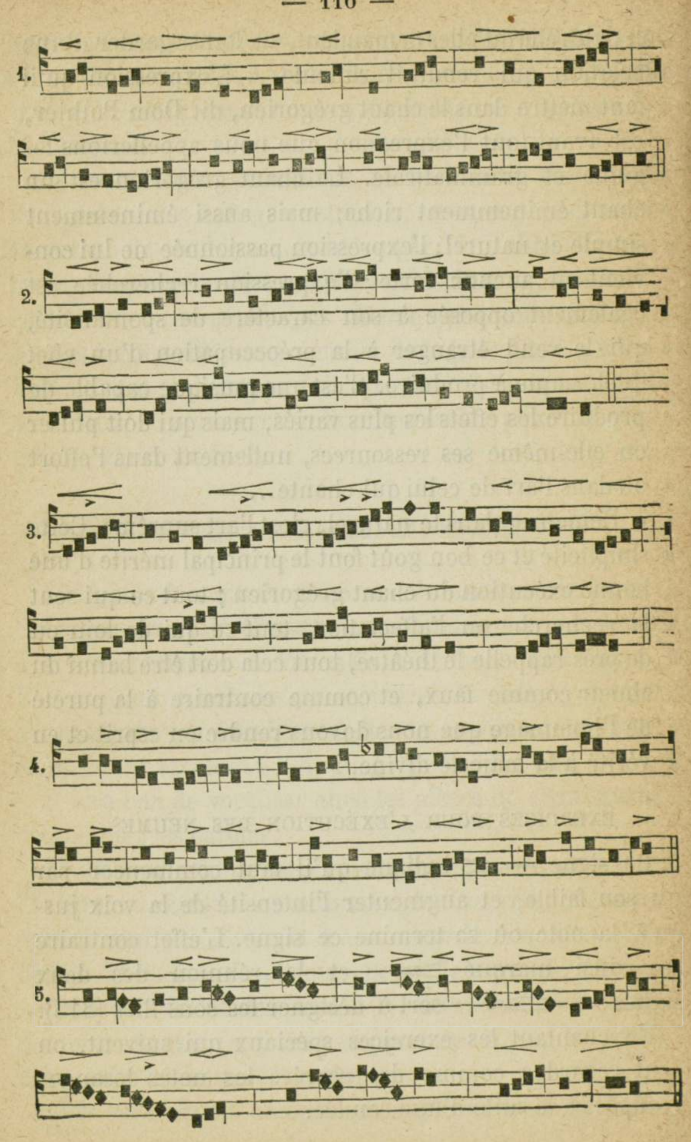
sion naturelle qu'elles demandent, on doit se garder d'une affectation qui rendrait ridicule. « L'expression qu'il « faut mettre dans le chant grégorien, dit Dom Pothier, « est avant tout l'expression que nous appellerions lo- « gique et grammaticale. Le chant grégorien est un « chant éminemment riche, mais aussi éminemment « simple et naturel; l'expression passionnée ne lui con- « vient en aucune sorte ; l'expression recherchée est « également opposée à son caractère de spontanéité, « qui le rend étranger à la préoccupation d'un effet « quelconque à produire. C'est une musique capable de « produire les effets les plus variés, mais qui doit puiser « en elle-même ses ressources, nullement dans l'effort « ou dans l'art de celui qui chante...

« Demeurer dans le naturel, c'est l'art suprême. Cette « simplicité et ce bon goût font le principal mérite d'une « bonne exécution du chant grégorien ; tout ce qui sent « la recherche ou l'affectation, tout ce qui de loin ou « de près rappelle le théâtre, tout cela doit être banni du « chœur comme faux, et comme contraire à la pureté « de l'hommage que nous devons rendre en esprit et en « vérité à la majesté divine. »

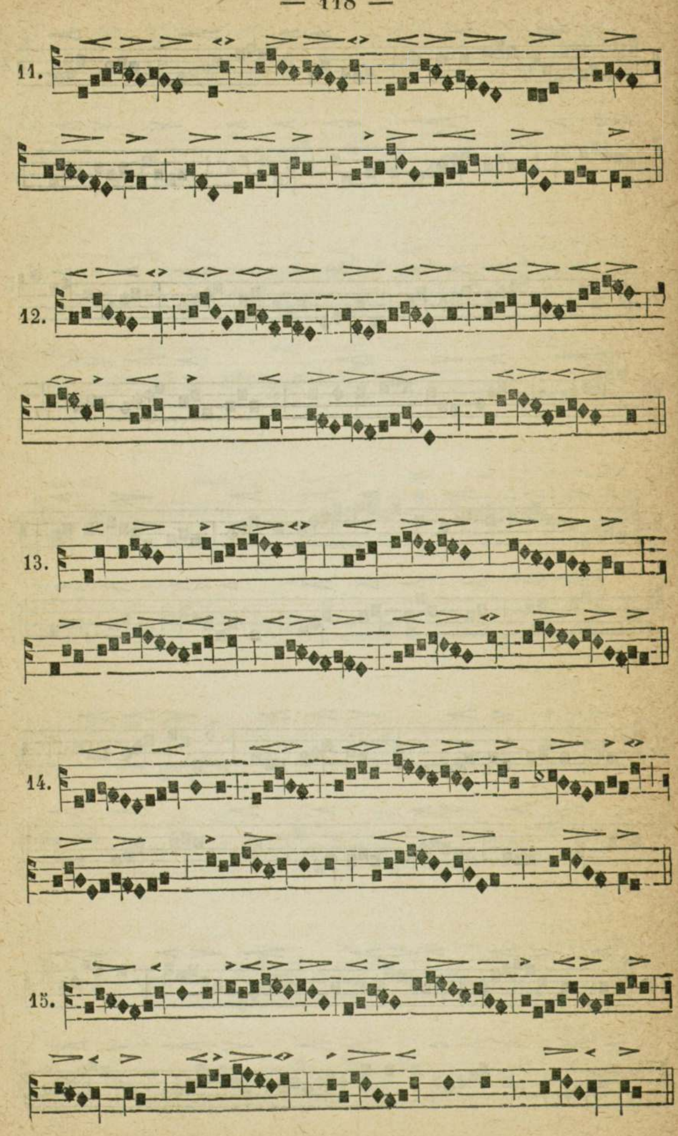
EXERCICES POUR L'EXÉCUTION DES NEUMES.

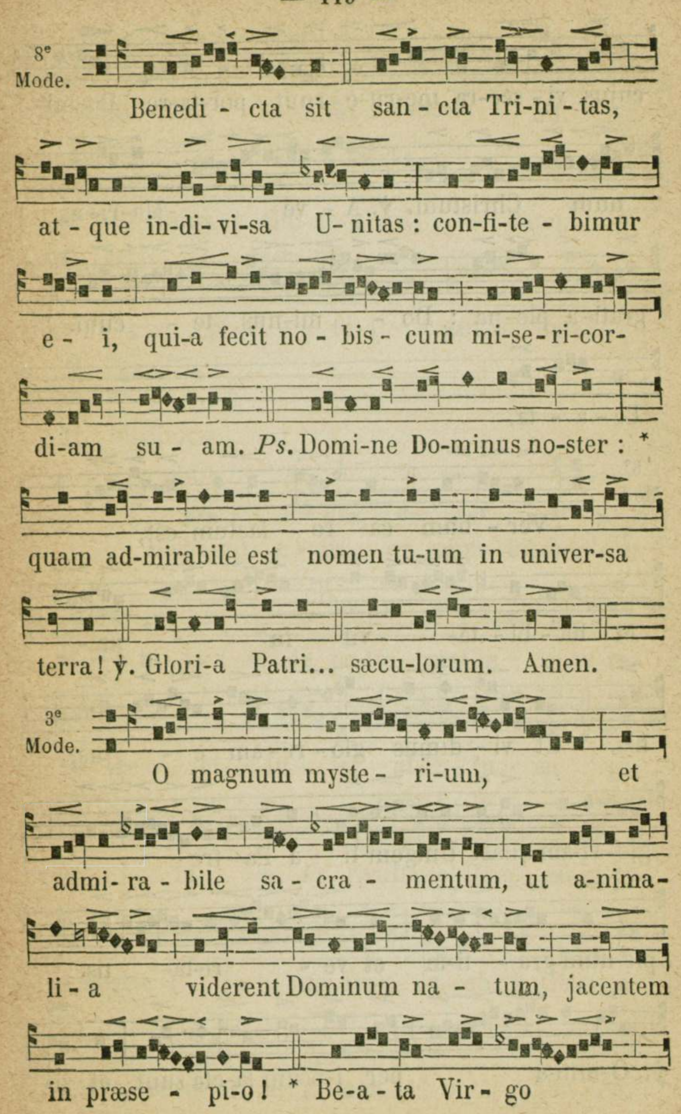
Le signe ——< indique qu'il faut commencer par un son faible, et augmenter l'intensité de la voix jusqu'à la note où se termine ce signe. L'effet contraire est ainsi marqué >—— et la réunion des deux signes ——<>—— sert à désigner les sons filés (315).

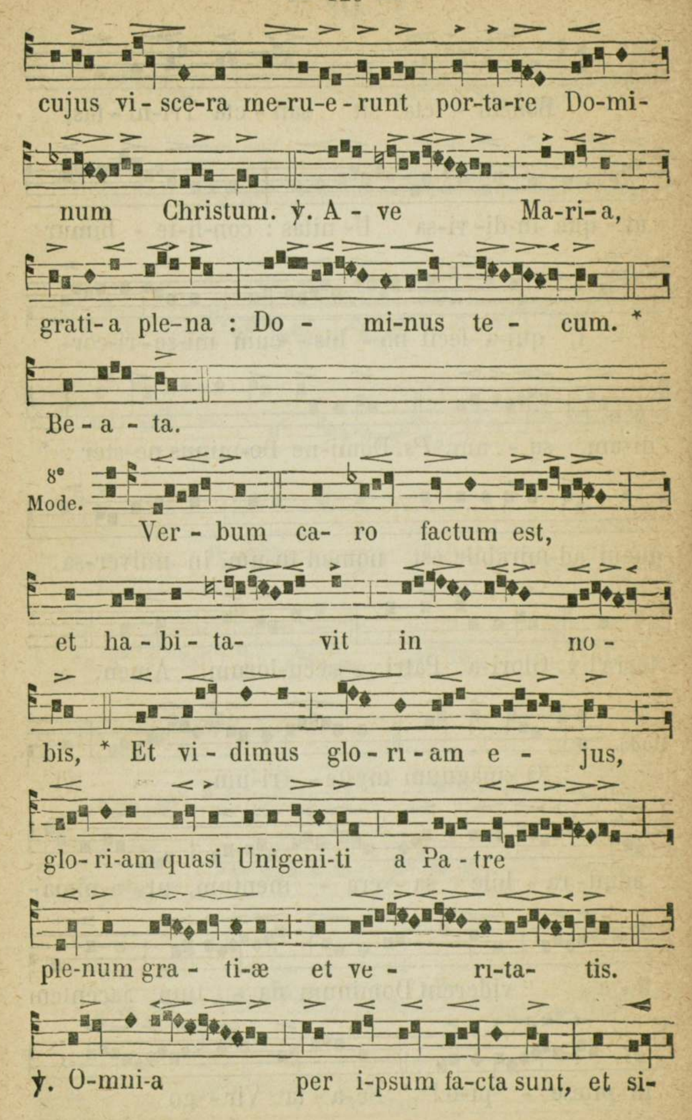
En chantant les exercices spéciaux qui suivent, on peut regarder comme des carrées les notes losanges groupées à la suite d'une caudée.



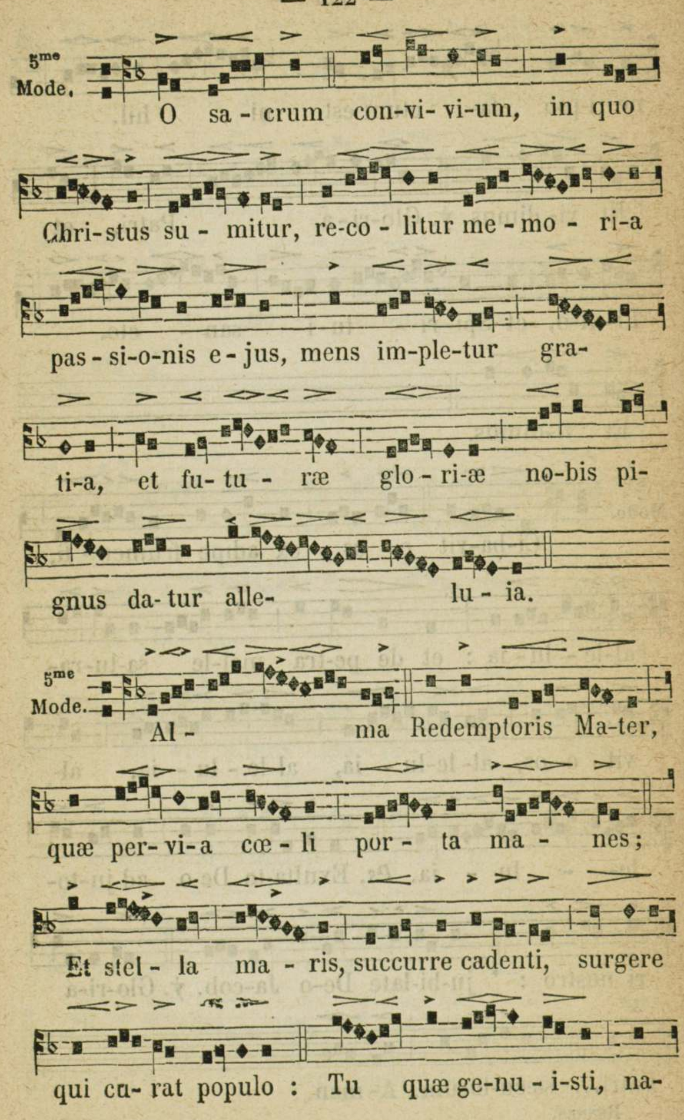

6.
7.
8.
9.
10.

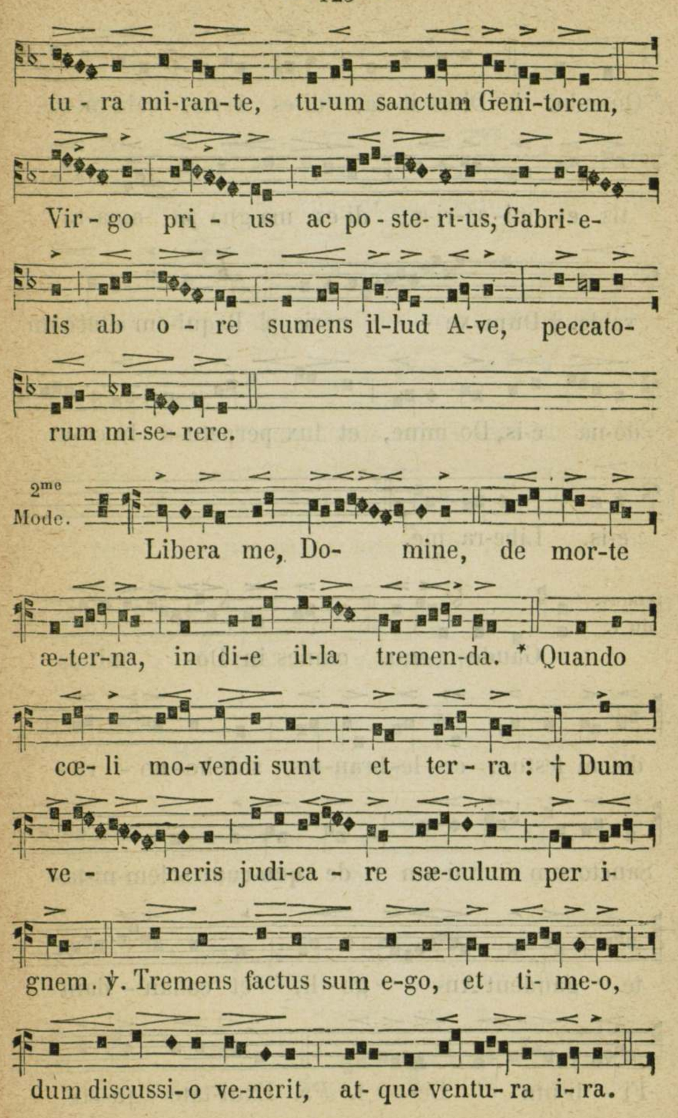

11.
12.
13.
14.
15.

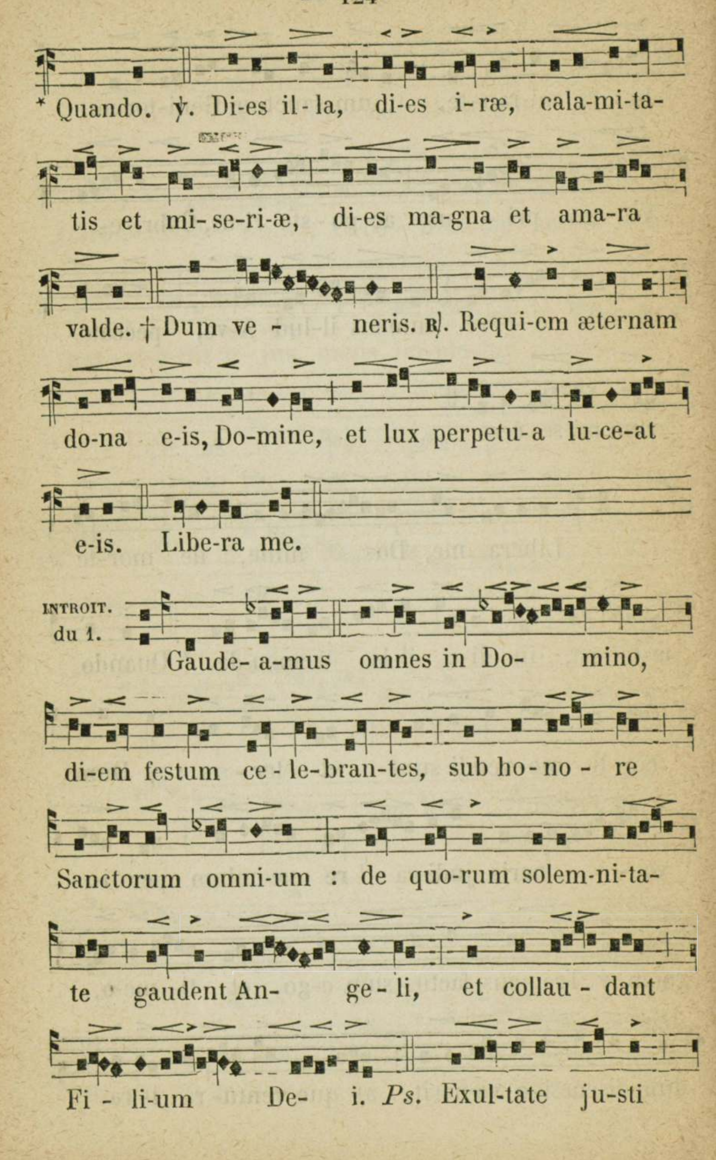

8e Mode.
Benedi - cta sit san - cta Tri-ni - tas,
at - que in-di- vi-sa U- nitas : con-fi-te - bimur
e - i, qui-a fecit no - bis - cum mi-se - ri-cor-
di-am su - am. Ps. Domi-ne Do-minus no-ster : *
quam ad-mirabile est nomen tu-um in univer-sa
terra ! ℣. Glori-a Patri... sæcu-lorum. Amen.
3e Mode.
O magnum myste - ri-um, et
admi- ra - bile sa - cra - mentum, ut a-nima-
li - a viderent Dominum na - tum, jacentem
in præse - pi-o ! * Be-a - ta Vir - go


cujus vi - sce-ra me-ru-e - runt por-ta-re Do-mi-
num Christum. ℣. A - ve Ma-ri-a,
grati-a ple-na : Do - mi-nus te - cum. *
Be - a - ta.
8e
Mode.
Ver - bum ca- ro factum est,
et ha - bi - ta- vit in no -
bis, * Et vi - dimus glo - ri - am e - jus,
glo- ri-am quasi Unigeni-ti a Pa - tre
ple-num gra - ti-æ et ve - ri-ta- tis.
℣. O-mni-a per i-psum fa-cta sunt, et si-


ne i-pso fa- ctum est ni- hil.
* Et vi-dimus. ℣. Glo-ri-a Patri, et
Fi-li-o, et Spi-ri - tu-i san - cto.
* Et vi-dimus.
2e Mode.
Ci-ba-vit e - os ex adipe frumen - ti,
al-le - lu - ia : et de pe-tra mel-le sa-tu-ra-
vit e- os, al-le-lu - ia, al-le - lu - ia, al-
le- - lu - ia. Ps. Exulta-te De-o ad-ju-to-
ri nostro : * ju-bi-late De-o Ja-cob. ℣. Glo-ri-a
Patri... sæcu-lorum. A-men.


5me Mode.
O sa - crum con-vi- vi-um, in quo
Chri-stus su - mitur, re-co - litur me - mo - ri-a
pas - si-o-nis e - jus, mens im-ple-tur gra-
ti-a, et fu- tu - ræ glo - ri-æ no-bis pi-
gnus da- tur alle- lu - ia.
5me Mode.
Al - ma Redemptoris Ma-ter,
quæ per- vi-a cœ - li por - ta ma - nes;
Et stel - la ma - ris, succurre cadenti, surgere
qui cu- rat populo : Tu quæ ge-nu - i-sti, na-


tu - ra mi-ran-te, tu-um sanctum Geni-torem,
Vir - go pri - us ac po - ste- ri-us, Gabri- e-
lis ab o - re sumens il-lud A-ve, peccato-
rum mi-se- rere.
2me Mode.
Libera me, Do- mine, de mor-te
æ-ter-na, in di-e il-la tremen-da. * Quando
cœ- li mo- vendi sunt et ter - ra : † Dum
ve - neris judi-ca - re sæ-culum per i-
gnem. ℣. Tremens factus sum e-go, et ti- me-o,
dum discussi- o ve-nerit, at- que ventu- ra i- ra.


* Quando. ℣. Di-es il-la, di-es i-ræ, cala-mi-ta-
tis et mi-se-ri-æ, di-es ma-gna et ama-ra
valde. † Dum ve - neris. ℟. Requi-em æternam
do-na e-is, Do-mine, et lux perpetu-a lu-ce-at
e-is. Libe-ra me.
INTROIT. du 1.
Gaude- a-mus omnes in Do- mino,
di-em festum ce-le-bran-tes, sub ho-no - re
Sanctorum omni-um : de quo-rum solem-ni-ta-
te gaudent An- ge-li, et collau - dant
Fi - li-um De- i. *Ps.* Exul-tate ju-sti


in Do-mino : * re-ctos decet collau-da-ti-o.
7me Mode.
Ecce panis Angelorum, Factus cibus vi-a-
torum : Vere Panis fi-li-orum Non mittendus
canibus. Bone Pastor Panis vere, Jesu nostri mi-
se-rere : Tu nos pasce, nos tu-ere : Tu nos bona
fac videre In ter-ra viven-ti-um.
ANT. du 6.
A - ve Regi-na cœ-lo-rum. A - ve
Domina Ange-lo-rum. Sal- ve Ra-dix, salve
porta, Ex qua mun-do lux est or- ta. Gaude
vir-go glori-o-sa Super o-mnes spe-ci - o-


sa : Va - le o valde de-co-ra, Et pro
no-bis Christum ex- o- ra.
DU 1.
San- ctus, San - ctus, San - ctus
Dominus De-us Sa-ba-oth. Ple-ni sunt cœ- li et
terra glo-ri-a tu-a : Ho-sanna in excel-sis. Be-
nedictus qui venit in nomine Do-mini : Ho-sanna
in excel-sis.

CINQUIÈME PARTIE.

MORCEAUX DE CHANT CHOISIS ET CLASSÉS DANS UN ORDRE PROGRESSIF POUR FAIRE SUITE AUX PRINCIPAUX INTERVALLES ÉTUDIÉS.

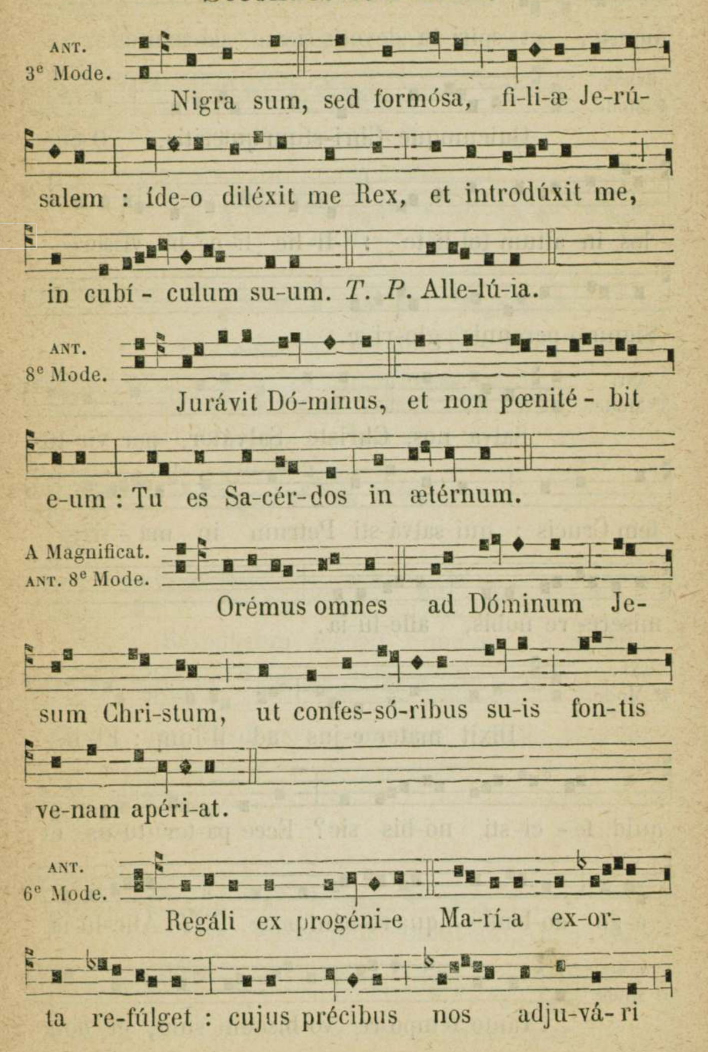
On pourra faire solfier ces morceaux après les exercices sur les intervalles correspondants, et, dès que les élèves sauront parfaitement les quartes, il sera possible, croyons-nous, de commencer l'étude de la vocalisation. Ensuite, on pourra essayer de faire chanter les pièces de chant que nous allons donner : elles contiennent des applications d'intervalles appris, et contribueront à encourager les élèves qui se trouveront déjà en état d'exécuter quelques morceaux faciles.

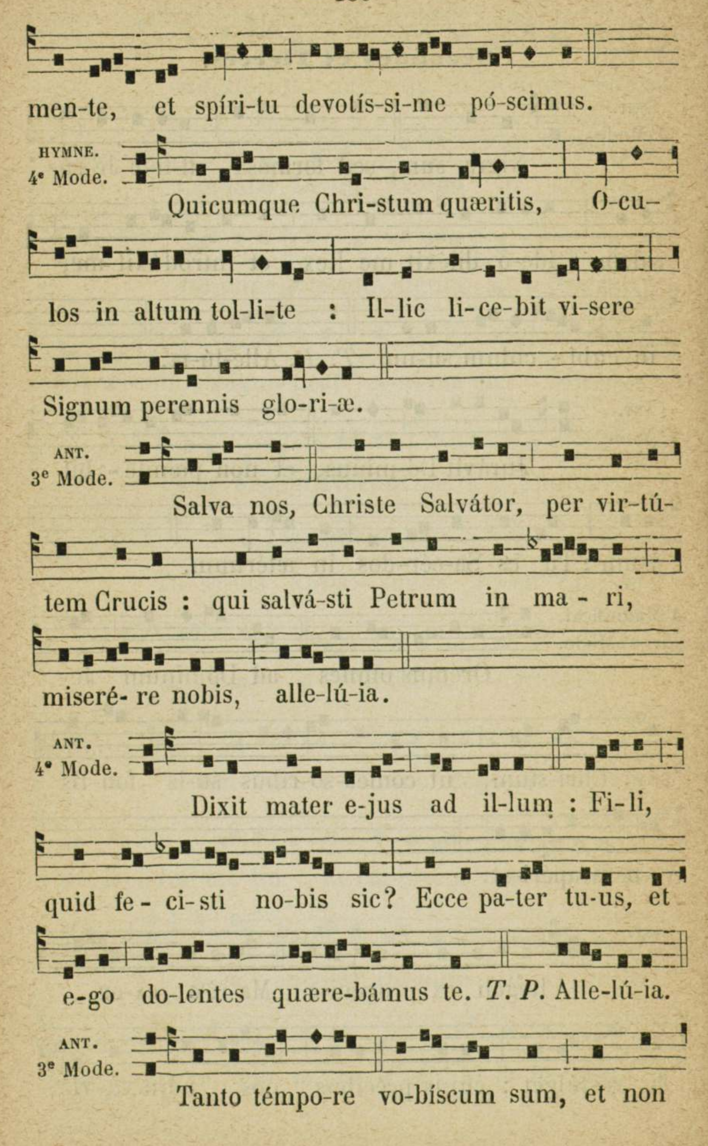
Secondes.

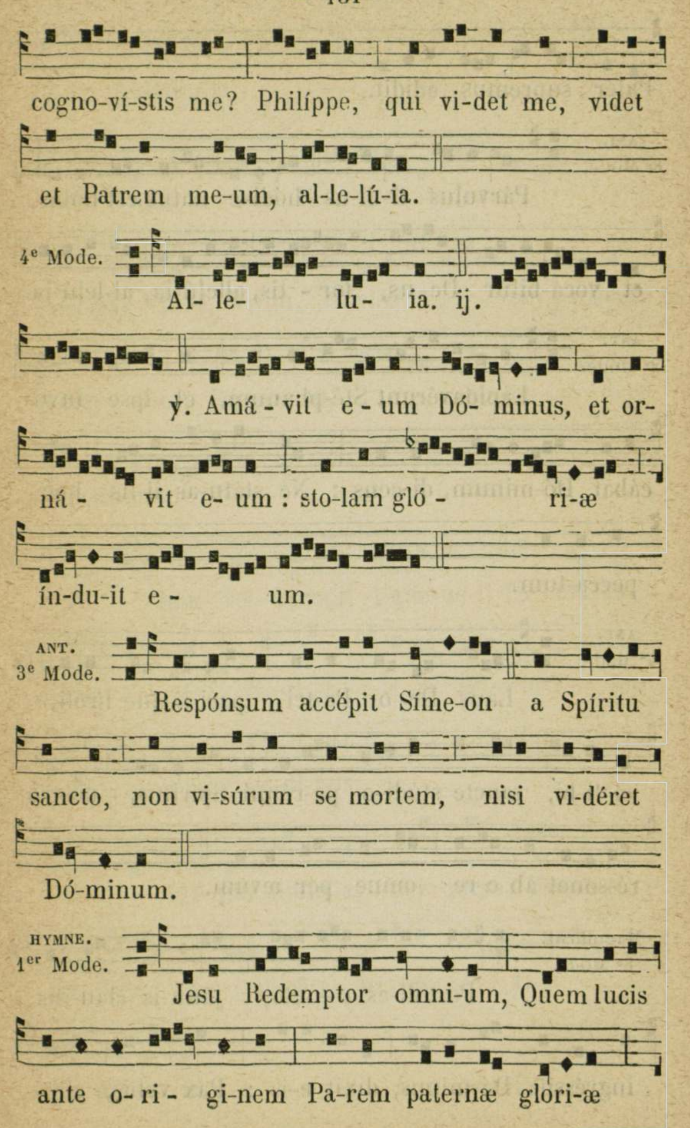


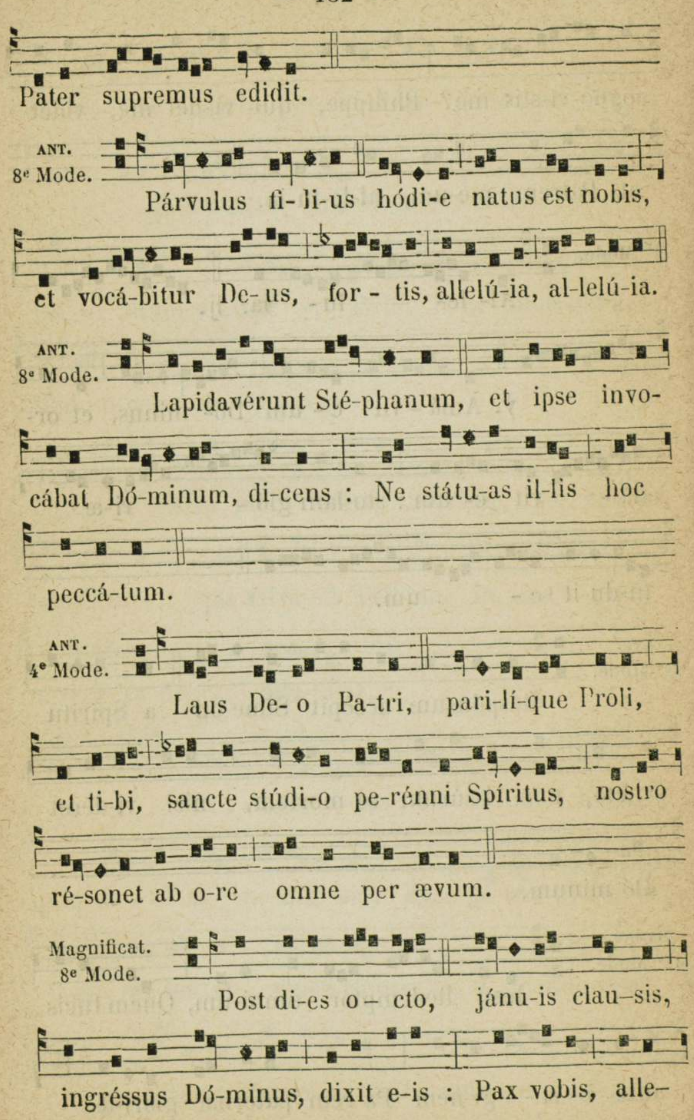

ANT. 1er Mode.
Adjutóri-um nostrum in nómine Dómini.
ANT. 4e Mode.
Laudábo De-um me-um in vi-ta me-a.
ANT. 1er Mode.
Dó-mine non sum dignus ut intres sub te-
ctum me-um... Magní- ficat * á-ni-ma me-a Dóminum.
ANT. 4e Mode.
Sæpe expugnavérunt me a juventúte me-a.
6e Mode.
Tu so-lus Al-tís - simus Je- su Chri-ste.
6e Mode.
Ky-ri-e e - lé-ison. Agnus De- i.
ANT. du 4 en E.
Tridu- ánas a Dómino popósci indúci-as,
ut domum me-am Ec-clé- si-am con-secrárem.
ANT. 8e Mode.
Ecce ancíl-la Dó-mini fi- at mi-hi
secúndum verbum tu-um. T. P. Al-le- lú- ia.

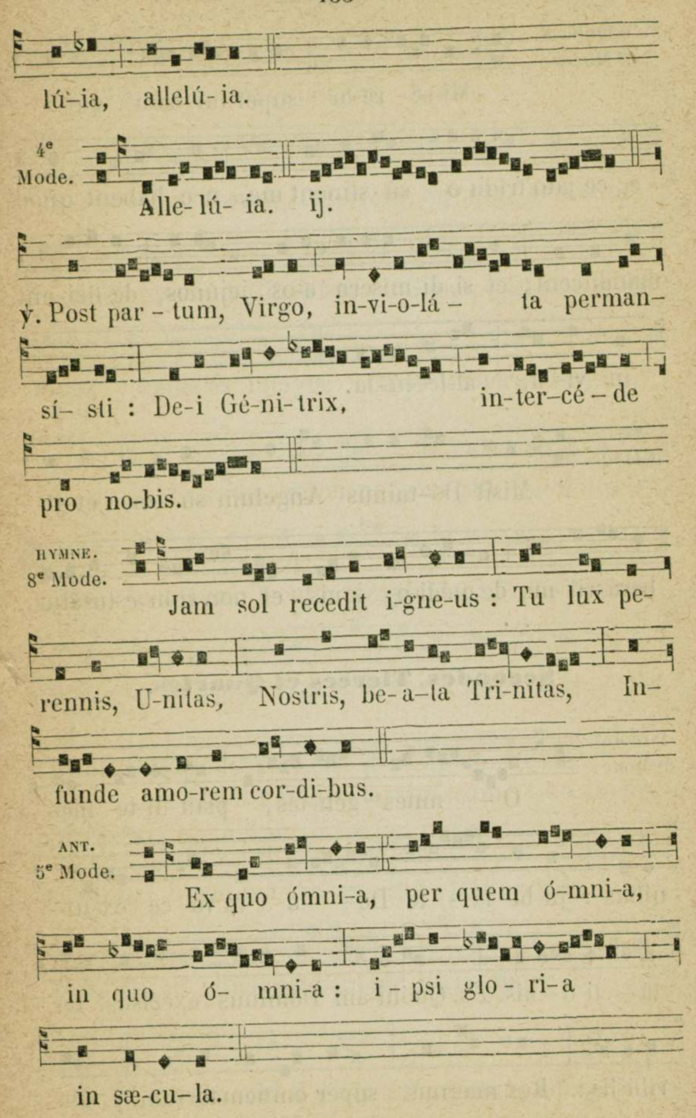
Secondes et Tierces.




men-te, et spíri-tu devotís-si-me pó-scimus.
HYMNE.
4e Mode.
Quicumque Chri-stum quæritis, O-cu-
los in altum tol-li-te : Il-lic li-ce-bit vi-sere
Signum perennis glo-ri-æ.
ANT.
3e Mode.
Salva nos, Christe Salvátor, per vir-tú-
tem Crucis : qui salvá-sti Petrum in ma - ri,
miseré- re nobis, alle-lú-ia.
ANT.
4e Mode.
Dixit mater e-jus ad il-lum : Fi-li,
quid fe - ci-sti no-bis sic? Ecce pa-ter tu-us, et
e-go do-lentes quære-bámus te. T. P. Alle-lú-ia.
ANT.
3e Mode.
Tanto témpo-re vo-bíscum sum, et non

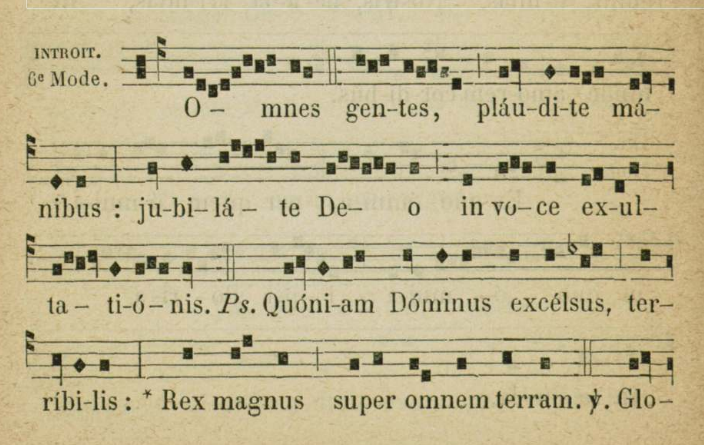

cogno-ví-stis me? Philíppe, qui vi-det me, videt
et Patrem me-um, al-le-lú-ia.
4e Mode.
Al- le- lu- ia. ij.
ỳ. Amá - vit e - um Dó- minus, et or-
ná - vit e- um : sto-lam gló - ri-æ
ín-du-it e - um.
ANT.
3e Mode.
Respónsum accépit Síme-on a Spíritu
sancto, non vi-súrum se mortem, nisi vi-déret
Dó-minum.
HYMNE.
1er Mode.
Jesu Redemptor omni-um, Quem lucis
ante o- ri - gi-nem Pa-rem paternæ glori-æ


Pater supremus edidit.
ANT. 8e Mode.
Párvulus fi-li-us hódi-e natus est nobis, et vocá-bitur De-us, for - tis, allelú-ia, al-lelú-ia.
ANT. 8e Mode.
Lapidavérunt Sté-phanum, et ipse invo-cábat Dó-minum, di-cens : Ne státu-as il-lis hoc peccá-tum.
ANT. 4e Mode.
Laus De-o Pa-tri, pari-lí-que Proli, et ti-bi, sancte stúdi-o pe-rénni Spíritus, nostro ré-sonet ab o-re omne per ævum.
Magnificat. 8e Mode.
Post di-es o-cto, jánu-is clau-sis, ingréssus Dó-minus, dixit e-is : Pax vobis, alle-

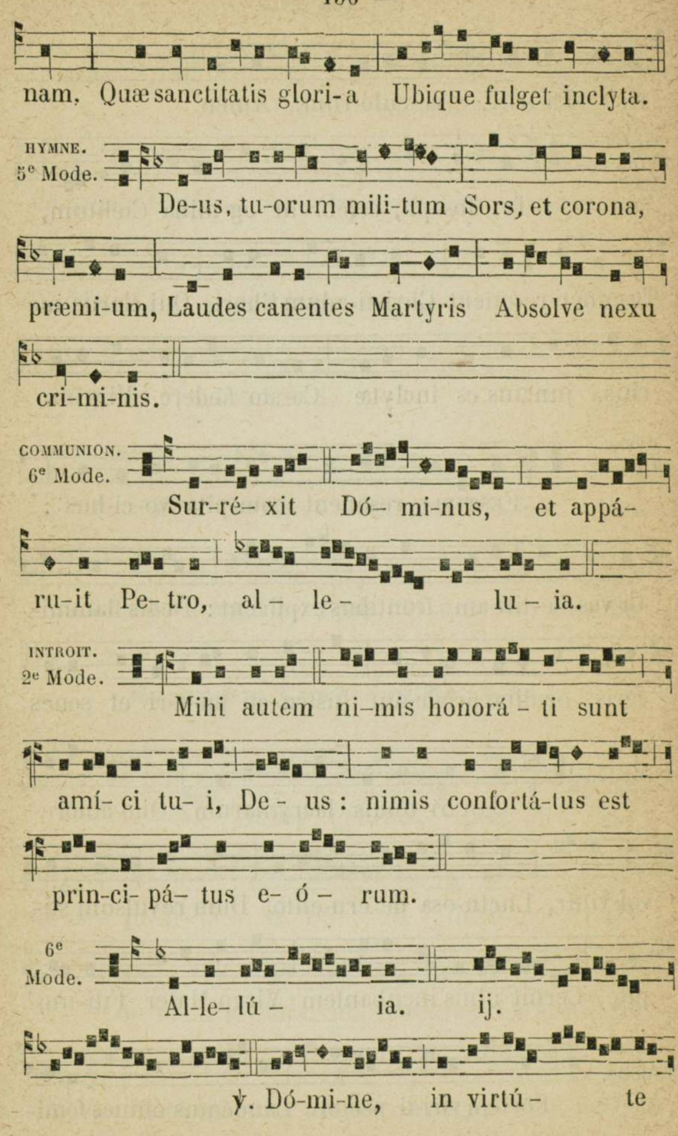

lú–ia, allelú- ia.
4e Mode.
Alle- lú- ia. ij.
ỳ. Post par - tum, Virgo, in-vi-o-lá - ta perman–
sí- sti : De-i Gé-ni-trix, in-ter–cé – de
pro no-bis.
HYMNE. 8e Mode.
Jam sol recedit i-gne-us : Tu lux pe-
rennis, U-nitas, Nostris, be-a–ta Tri-nitas, In–
funde amo-rem cor-di-bus.
ANT. 5e Mode.
Ex quo ómni-a, per quem ó-mni-a,
in quo ó- mni-a : i - psi glo - ri- a
in sæ-cu–la.

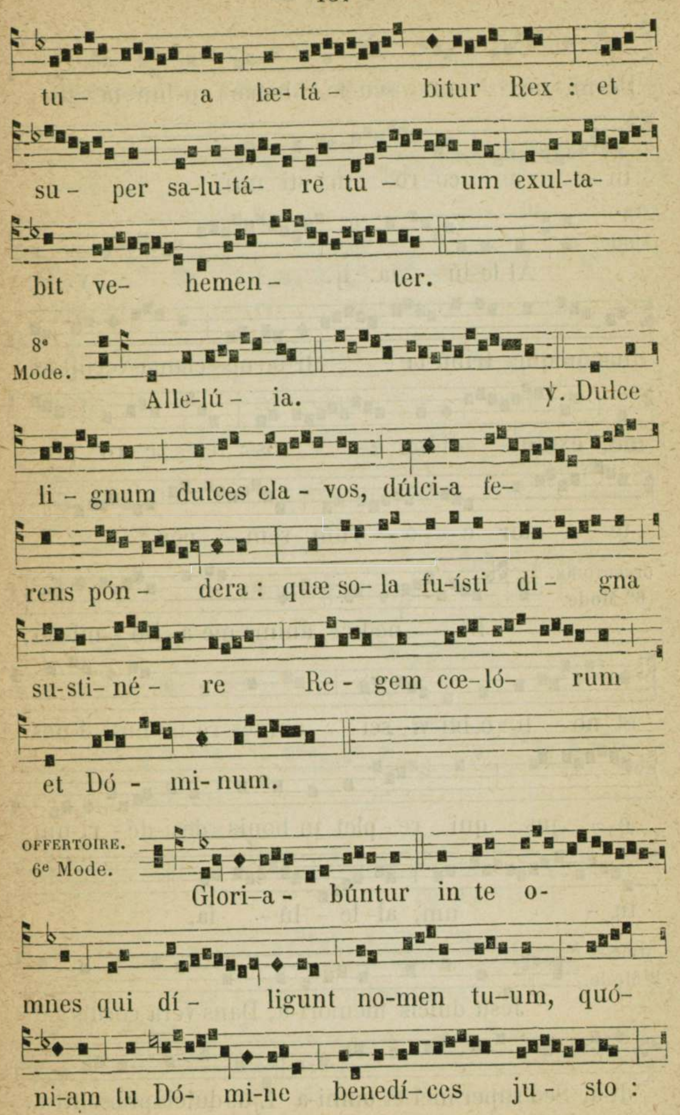


Secondes, Tierces et Quartes.

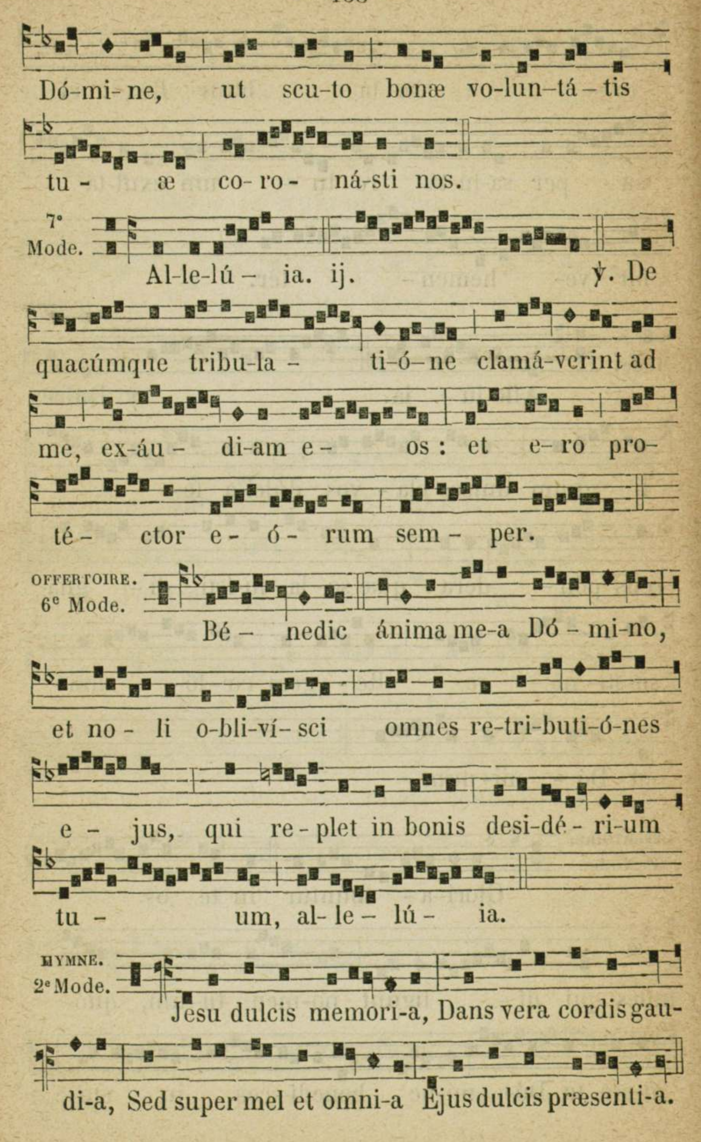



ri-a Pa-tri... sæ-culó-rum. Amen.
HYMNE. 2e en la.
Te, Joseph, celebrent ag-mina Cœlitum,
Te cuncti resonent Christi-adum Chori, Qui clarus me-
ritis, junctus es inclytæ Ca-sto fœdere Virgini.
HYMNE. 2e Mode.
FESTIVIS resonent com-pita vo-ci-bus :
Ci-ves læ-titi-am frontibus explicent : Tædis flammi-
feris or-dine prode-ant Instru-cti pu-e-ri et senes.
HYMNE. 2e Mode.
O QUOT undis lacrymarum, Quo dolore
vol-vitur, Luctu-osa de cru-ento Dum revulsum sti-
pite, Cernit ulnis incubantem Virgo Mater Fili-um!
HYMNE. 8e Mode.
Fortem viri-li pectore Laudemus omnes femi-

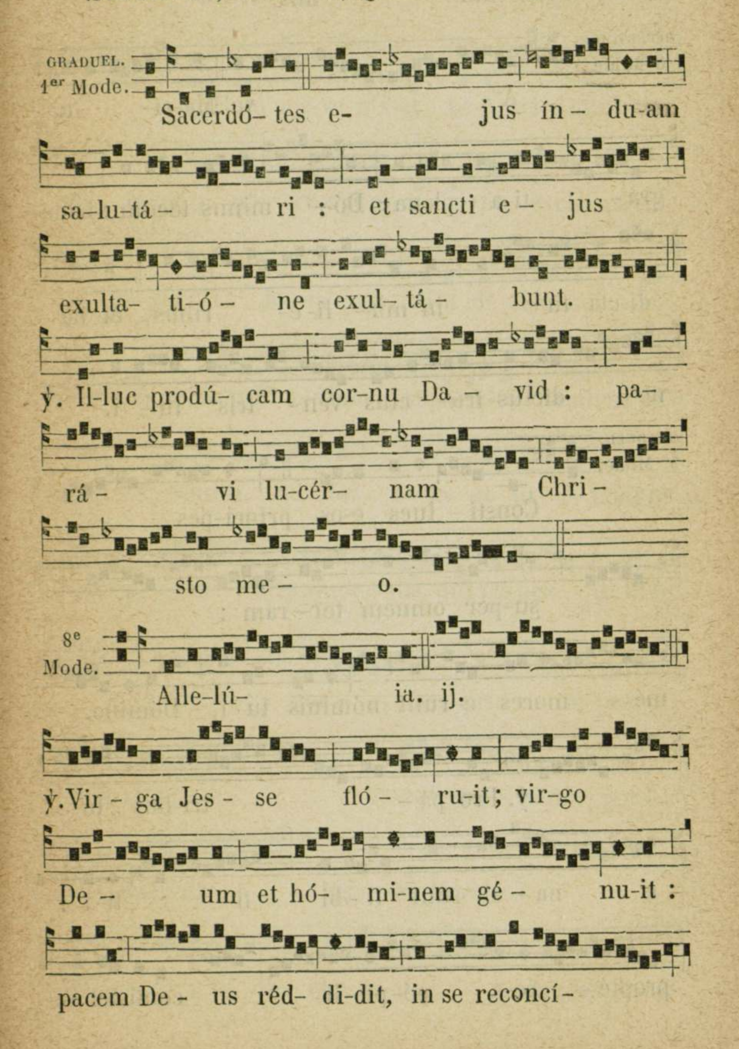

nam, Quæ sanctitatis glori-a Ubique fulget inclyta.
HYMNE.
5e Mode.
De-us, tu-orum mili-tum Sors, et corona,
præmi-um, Laudes canentes Martyris Absolve nexu
cri-mi-nis.
COMMUNION.
6e Mode.
Sur-ré- xit Dó- mi-nus, et appá-
ru-it Pe- tro, al - le - lu - ia.
INTROIT.
2e Mode.
Mihi autem ni-mis honorá - ti sunt
amí- ci tu- i, De - us : nimis confortá-tus est
prin-ci- pá- tus e- ó - rum.
6e
Mode.
Al-le- lú - ia. ij.
℣. Dó-mi-ne, in virtú - te

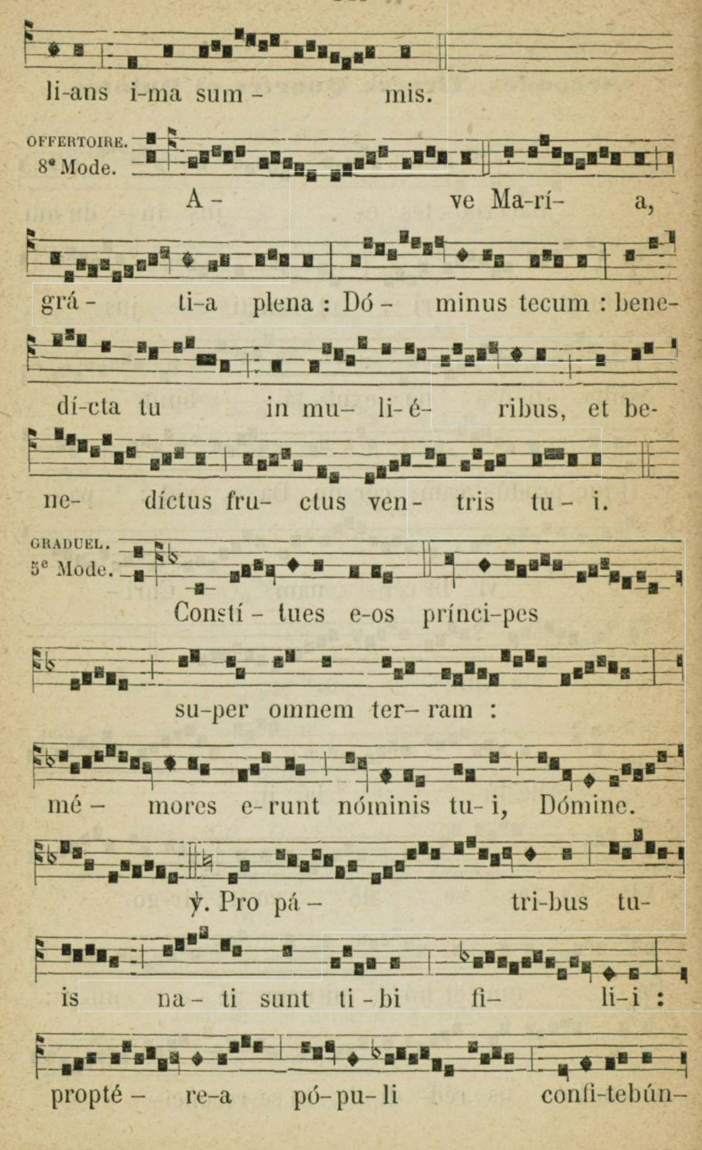


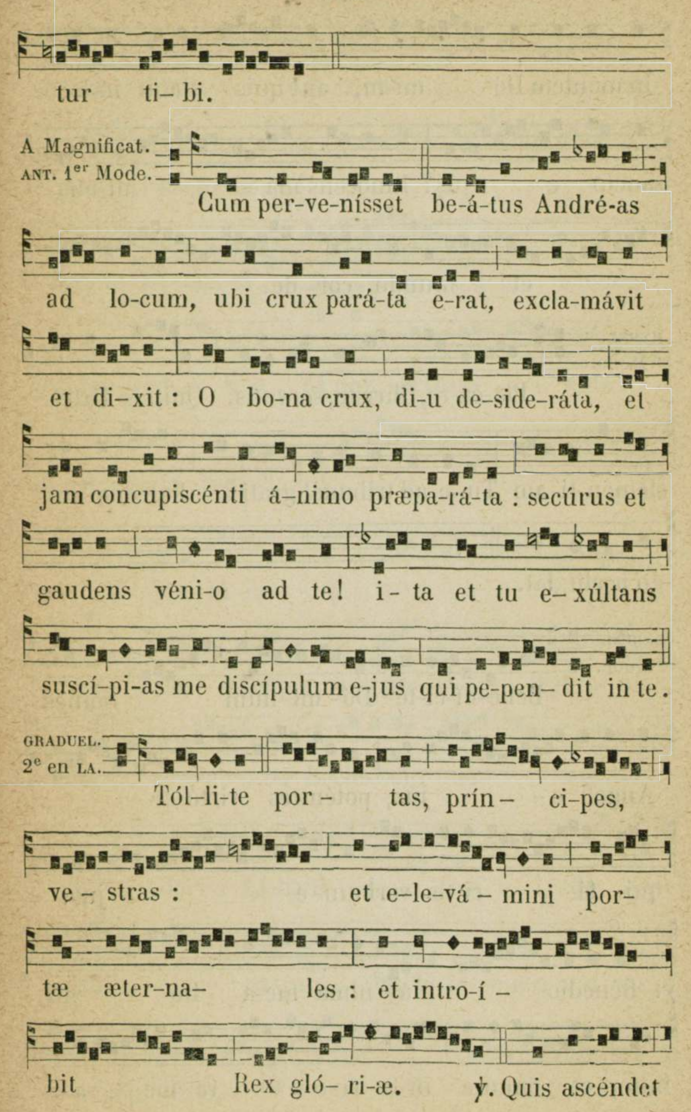
tu – a læ- tá – bitur Rex : et
su – per sa-lu-tá- re tu – um exul-ta-
bit ve- hemen – ter.
8e Mode.
Alle-lú – ia.
℣. Dulce
li – gnum dulces cla – vos, dúlci-a fe-
rens pón – dera : quæ so- la fu-ísti di – gna
su-sti- né – re Re – gem cœ- ló- rum
et Dó – mi- num.
OFFERTOIRE.
6e Mode.
Glori–a – búntur in te o-
mnes qui dí – ligunt no-men tu–um, quó-
ni-am tu Dó- mi-ne benedí–ces ju – sto :

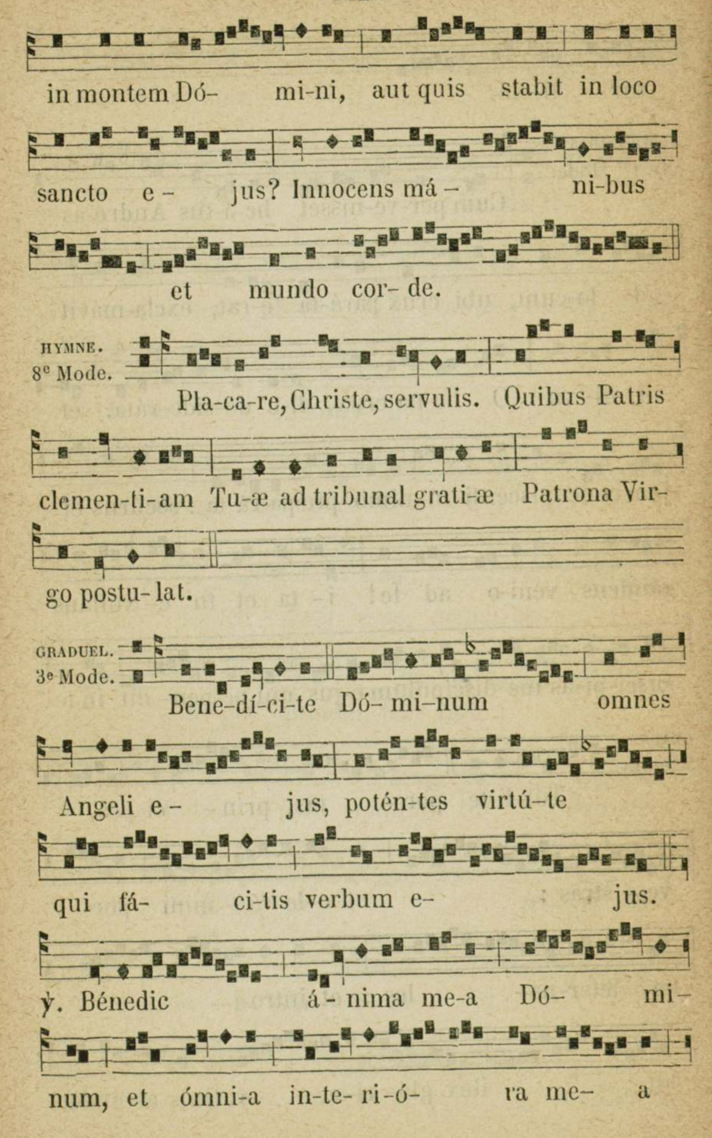

Dó-mi-ne, ut scu-to bonæ vo-lun-tá-tis
tu - æ co-ro- ná-sti nos.
7e Mode.
Al-le-lú - ia. ij.
℣. De
quacúmque tribu-la - ti-ó-ne clamá-verint ad
me, ex-áu - di-am e - os : et e-ro pro-
té - ctor e - ó - rum sem - per.
OFFERTOIRE.
6e Mode.
Bé - nedic ánima me-a Dó - mi-no,
et no - li o-bli-ví- sci omnes re-tri-buti-ó-nes
e - jus, qui re-plet in bonis desi-dé - ri-um
tu - um, al-le - lú - ia.
HYMNE.
2e Mode.
Jesu dulcis memori-a, Dans vera cordis gau-
di-a, Sed super mel et omni-a Ejus dulcis præsenti-a.

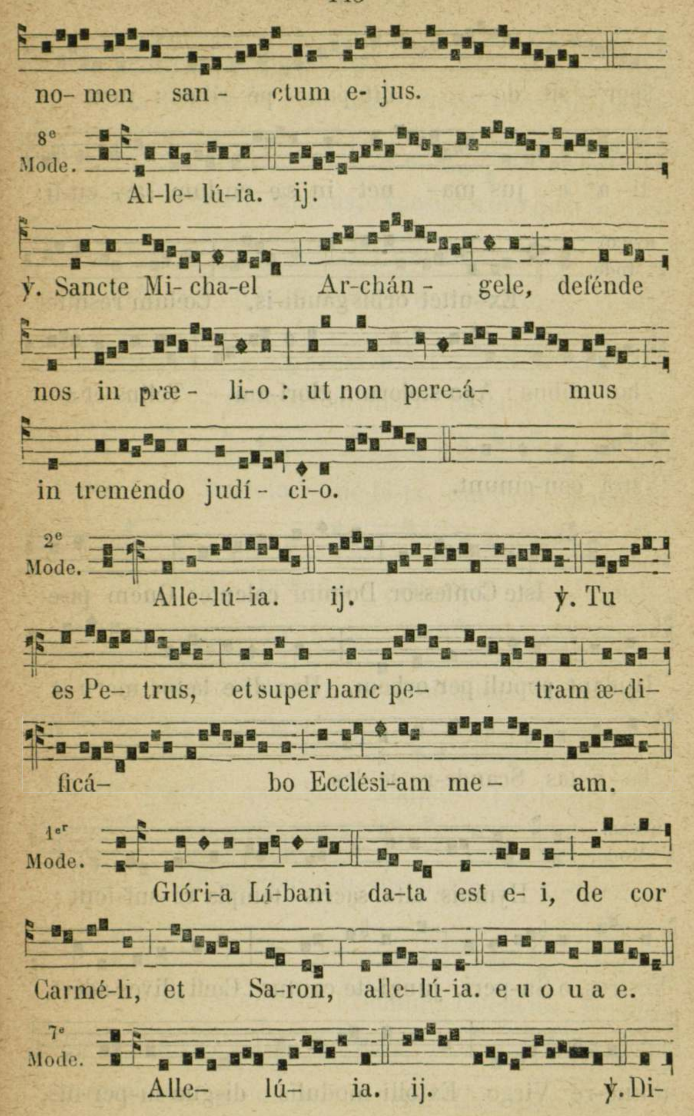
Secondes, Tierces, Quartes et Quintes.



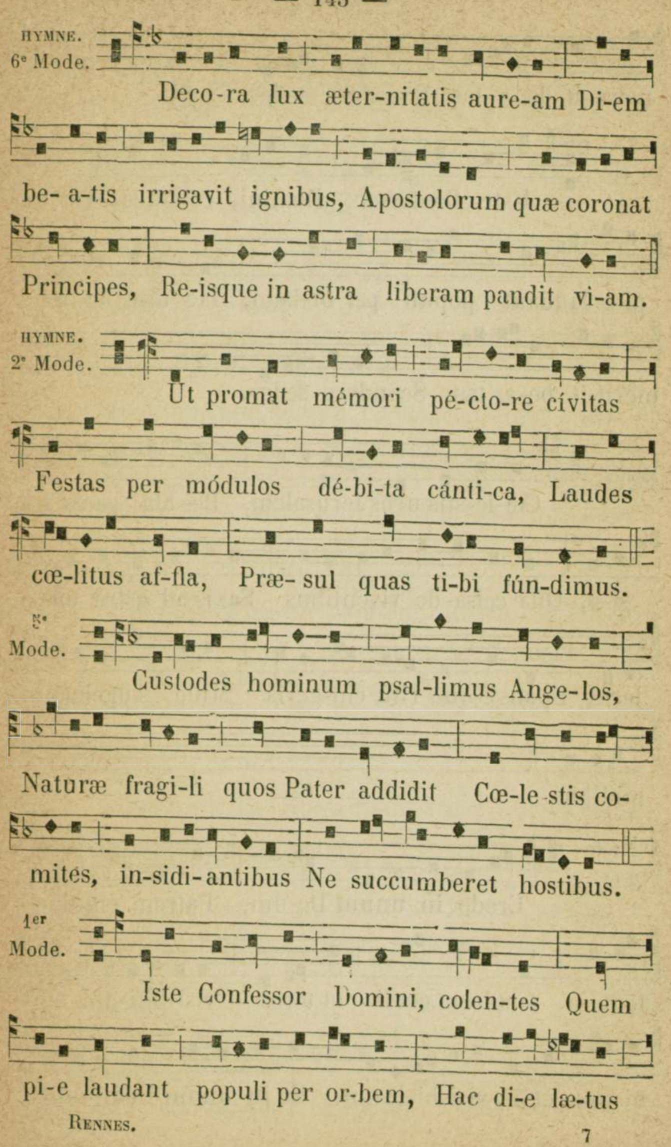

li-ans i-ma sum - mis.
OFFERTOIRE.
8e Mode.
A - ve Ma-rí- a,
grá - ti-a plena : Dó - minus tecum : bene-
dí-cta tu in mu- li- é- ribus, et be-
ne- díctus fru- ctus ven- tris tu - i.
GRADUEL.
5e Mode.
Constí - tues e-os prínci-pes
su-per omnem ter- ram :
mé - mores e- runt nóminis tu- i, Dómine.
℣. Pro pá - tri-bus tu-
is na - ti sunt ti - bi fi- li-i :
propté - re-a pó-pu- li confi-tebún-

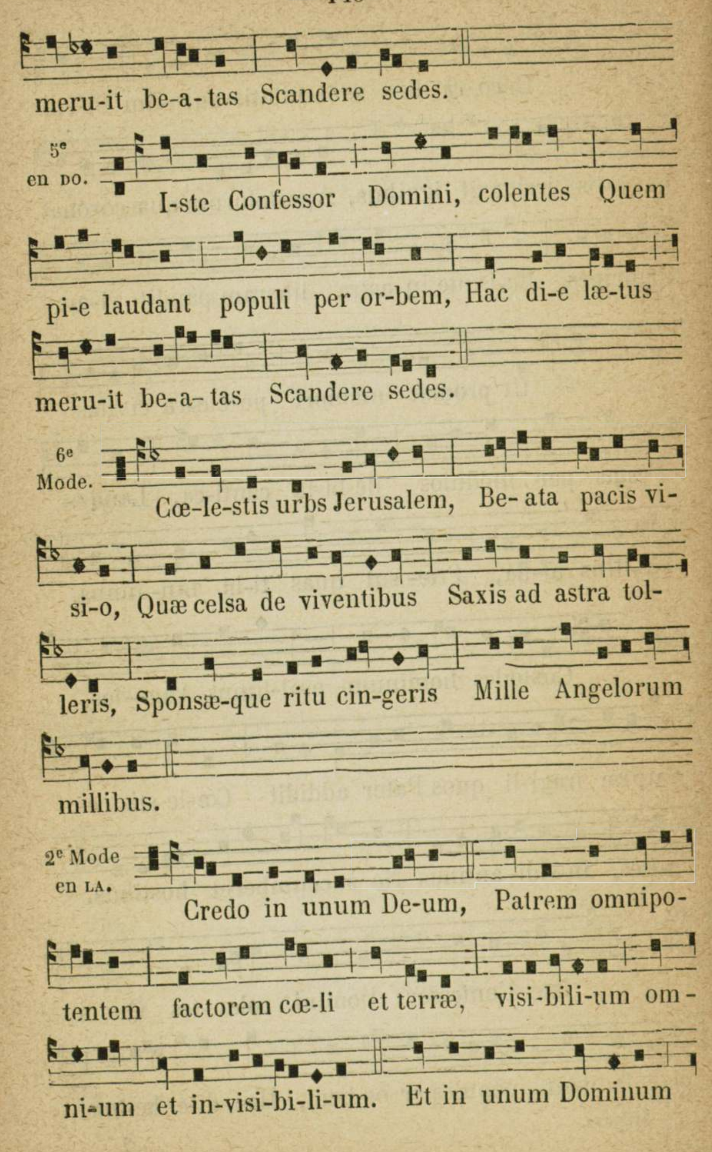

tur ti- bi.
A Magnificat.
ANT. 1er Mode.
Cum per-ve-nísset be-á-tus André-as
ad lo-cum, ubi crux pará-ta e-rat, excla-mávit
et di-xit : O bo-na crux, di-u de-side-ráta, et
jam concupiscénti á-nimo præpa-rá-ta : secúrus et
gaudens véni-o ad te! i- ta et tu e- xúltans
suscí-pi-as me discípulum e-jus qui pe-pen- dit in te.
GRADUEL.
2e en LA.
Tól-li-te por - tas, prín - ci-pes,
ve - stras : et e-le-vá - mini por-
tæ æter-na- les : et intro-í -
bit Rex gló- ri-æ. ℣. Quis ascéndet

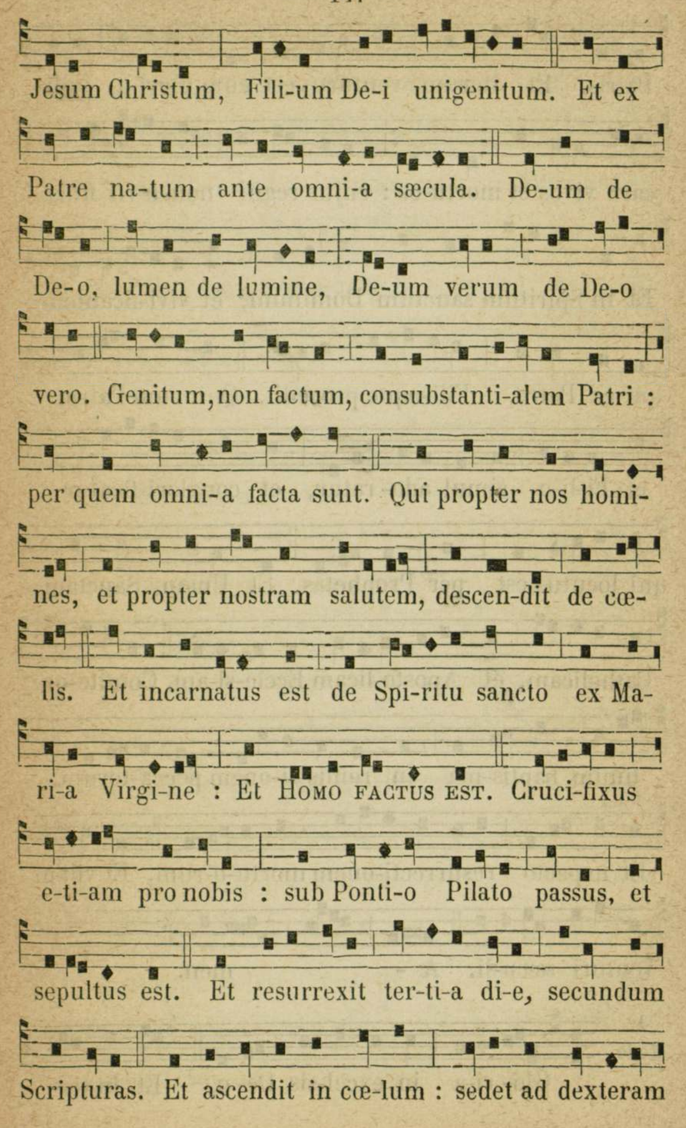

in montem Dó- mi-ni, aut quis stabit in loco
sancto e - jus? Innocens má - ni-bus
et mundo cor- de.
HYMNE.
8e Mode.
Pla-ca-re, Christe, servulis. Quibus Patris
clemen-ti-am Tu-æ ad tribunal grati-æ Patrona Vir-
go postu- lat.
GRADUEL.
3e Mode.
Bene-dí-ci-te Dó- mi-num omnes
Angeli e - jus, potén-tes virtú-te
qui fá- ci-tis verbum e- jus.
℣. Bénedic á - nima me-a Dó- mi-
num, et ómni-a in-te- ri-ó- ra me- a

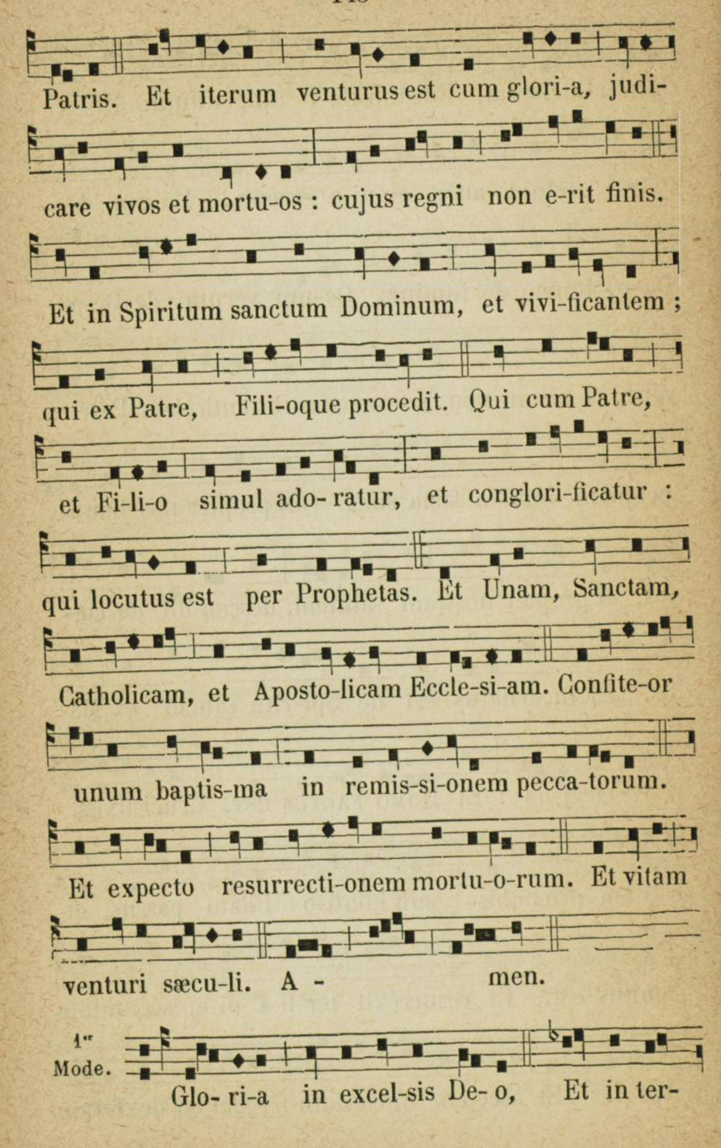

no- men san- ctum e- jus.
8e Mode.
Al-le- lú-ia. ij.
ỷ. Sancte Mi- cha-el Ar-chán - gele, deféndé
nos in præ- li-o : ut non pere-á- mus
in tremendo judí - ci-o.
2e Mode.
Alle-lú-ia. ij. ỷ. Tu
es Pe- trus, et super hanc pe- tram æ-di-
ficá- bo Ecclési-am me - am.
1er Mode.
Glóri-a Lí-bani da-ta est e- i, de cor
Carmé-li, et Sa-ron, alle-lú-ia. e u o u a e.
7e Mode.
Alle- lú- ia. ij. ỷ. Di-

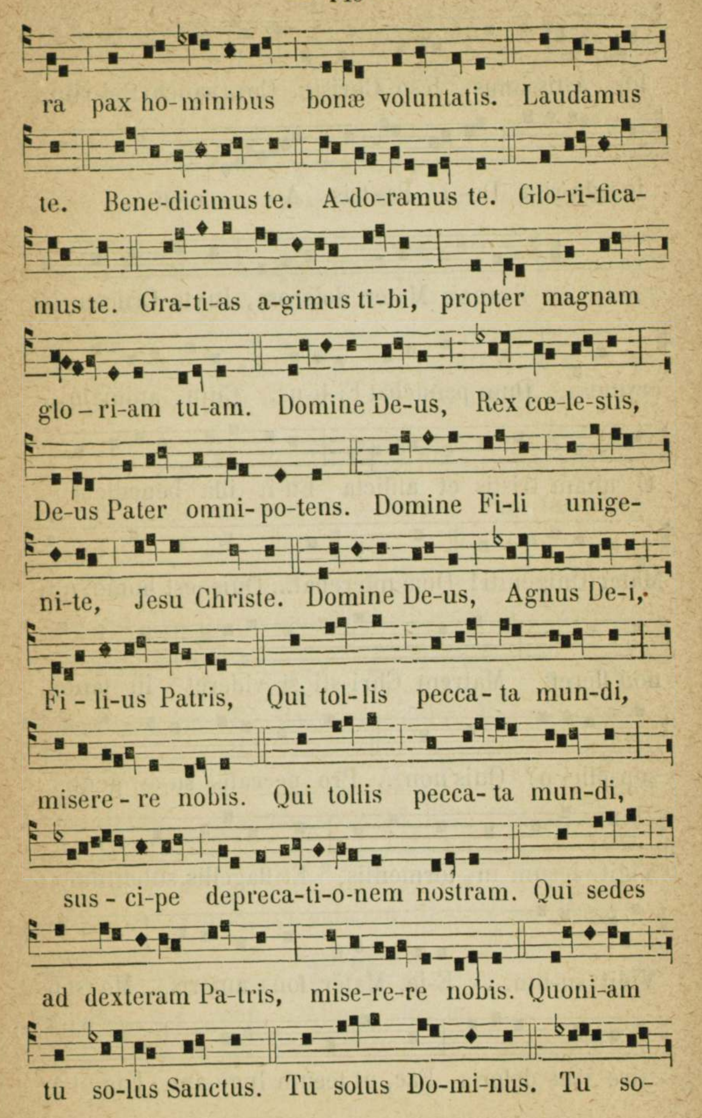

spér – sit de – dit pau – pé–ribus : justí–
ti– a e– jus ma– net in sæ–cu-lum sæ– cu-li.
HYMNE.
2e Mode.
Ex–ultet orbis gaudi-is, Cœlum resultet
lau– dibus : Apo-stolorum glori-am Tellus et a–
stra con-cinunt.
6e Mode.
Iste Confessor Domini colentes Quem pi-e
laudant populi per orbem, Hac di-e lætus meru-it
be– a- tas Scande-re se-des.
HYMNE.
1er Mode.
Hymnis alta sacris templa re-sul-tent ;
Vestros, o Su-peri, jungi- te cantus : Cœli dives adest
mune-re Virgo Extolli modulis di-gna su-per-nis.

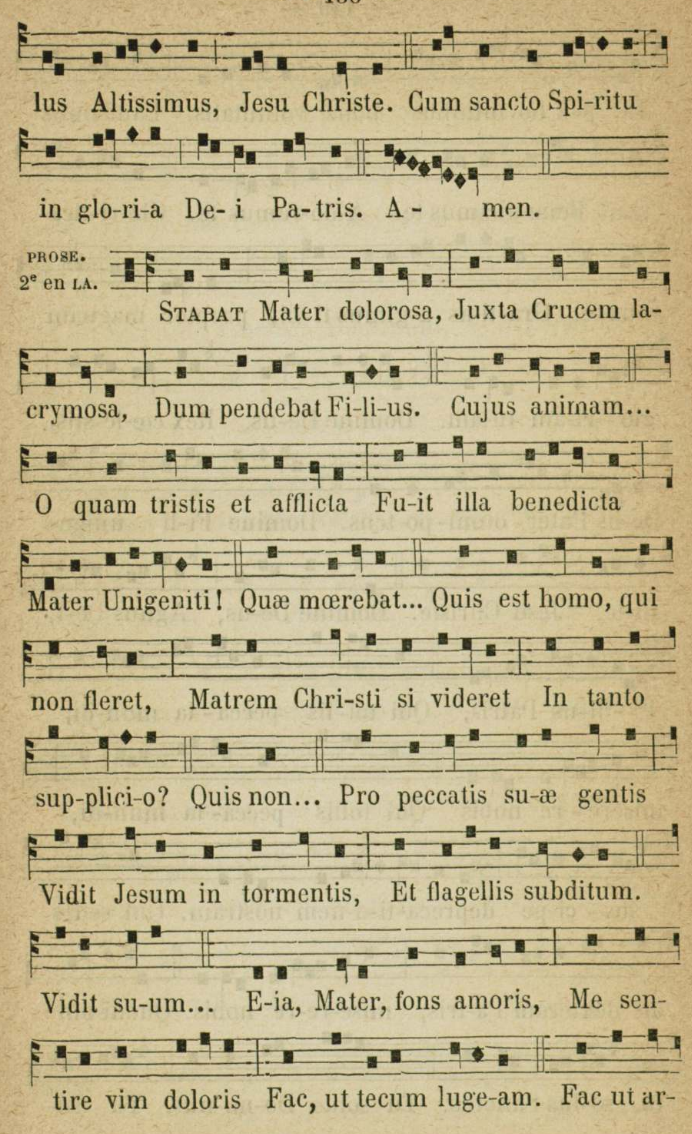

HYMNE.
6e Mode.
Deco-ra lux æter-nitatis aure-am Di-em
be- a-tis irrigavit ignibus, Apostolorum quæ coronat
Principes, Re-isque in astra liberam pandit vi-am.
HYMNE.
2e Mode.
Ut promat mémori pé-cto-re cívitas
Festas per módulos dé-bi-ta cánti-ca, Laudes
cœ-litus af-fla, Præ- sul quas ti-bi fún-dimus.
8e
Mode.
Custodes hominum psal-limus Ange-los,
Naturæ fragi-li quos Pater addidit Cœ-le-stis co-
mites, in-sidi-antibus Ne succumberet hostibus.
1er
Mode.
Iste Confessor Domini, colen-tes Quem
pi-e laudant populi per or-bem, Hac di-e læ-tus


meru-it be-a-tas Scandere sedes.
5e en DO.
I-ste Confessor Domini, colentes Quem
pi-e laudant populi per or-bem, Hac di-e læ-tus
meru-it be-a-tas Scandere sedes.
6e Mode.
Cœ-le-stis urbs Jerusalem, Be-ata pacis vi-
si-o, Quæ celsa de viventibus Saxis ad astra tol-
leris, Sponsæ-que ritu cin-geris Mille Angelorum
millibus.
2e Mode en LA.
Credo in unum De-um, Patrem omnipo-
tentem factorem cœ-li et terræ, visi-bili-um om-
ni-um et in-visi-bi-li-um. Et in unum Dominum

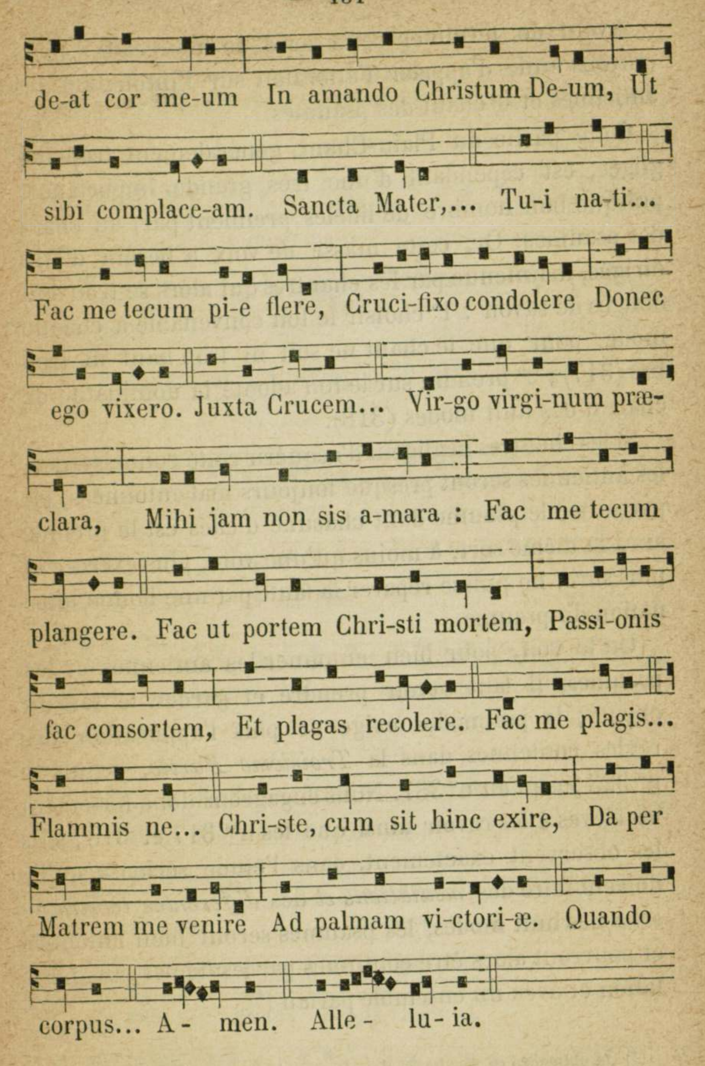

Jesum Christum, Fili-um De-i unigenitum. Et ex
Patre na-tum ante omni-a sæcula. De-um de
De-o, lumen de lumine, De-um verum de De-o
vero. Genitum, non factum, consubstanti-alem Patri :
per quem omni-a facta sunt. Qui propter nos homi-
nes, et propter nostram salutem, descen-dit de cœ-
lis. Et incarnatus est de Spi-ritu sancto ex Ma-
ri-a Virgi-ne : Et HOMO FACTUS EST. Cruci-fixus
e-ti-am pro nobis : sub Ponti-o Pilato passus, et
sepultus est. Et resurrexit ter-ti-a di-e, secundum
Scripturas. Et ascendit in cœ-lum : sedet ad dexteram


Patris. Et iterum venturus est cum glori-a, judi-
care vivos et mortu-os : cujus regni non e-rit finis.
Et in Spiritum sanctum Dominum, et vivi-ficantem ;
qui ex Patre, Fili-oque procedit. Qui cum Patre,
et Fi-li-o simul ado- ratur, et conglori-ficatur :
qui locutus est per Prophetas. Et Unam, Sanctam,
Catholicam, et Aposto-licam Eccle-si-am. Confite-or
unum baptis-ma in remis-si-onem pecca-torum.
Et expecto resurrecti-onem mortu-o-rum. Et vitam
venturi sæcu-li. A - men.
1er Mode.
Glo- ri-a in excel-sis De- o, Et in ter-


ra pax ho-minibus bonæ voluntatis. Laudamus
te. Bene-dicimus te. A-do-ramus te. Glo-ri-fica-
mus te. Gra-ti-as a-gimus ti-bi, propter magnam
glo – ri-am tu-am. Domine De-us, Rex cœ-le-stis,
De-us Pater omni-po-tens. Domine Fi-li unige-
ni-te, Jesu Christe. Domine De-us, Agnus De-i,
Fi - li-us Patris, Qui tol-lis pecca - ta mun-di,
misere - re nobis. Qui tollis pecca- ta mun-di,
sus - ci-pe depreca-ti-o-nem nostram. Qui sedes
ad dexteram Pa-tris, mise-re-re nobis. Quoni-am
tu so-lus Sanctus. Tu solus Do-mi-nus. Tu so-



lus Altissimus, Jesu Christe. Cum sancto Spi-ritu
in glo-ri-a De- i Pa- tris. A - men.
PROSE.
2e en LA.
STABAT Mater dolorosa, Juxta Crucem la-
crymosa, Dum pendebat Fi-li-us. Cujus animam...
O quam tristis et afflicta Fu-it illa benedicta
Mater Unigeniti! Quæ mœrebat... Quis est homo, qui
non fleret, Matrem Chri-sti si videret In tanto
sup-plici-o? Quis non... Pro peccatis su-æ gentis
Vidit Jesum in tormentis, Et flagellis subditum.
Vidit su-um... E-ia, Mater, fons amoris, Me sen-
tire vim doloris Fac, ut tecum luge-am. Fac ut ar-


de-at cor me-um In amando Christum De-um, Ut
sibi complace-am. Sancta Mater,... Tu-i na-ti...
Fac me tecum pi-e flere, Cruci-fixo condolere Donec
ego vixero. Juxta Crucem... Vir-go virgi-num præ-
clara, Mihi jam non sis a-mara : Fac me tecum
plangere. Fac ut portem Chri-sti mortem, Passi-onis
fac consortem, Et plagas recolere. Fac me plagis...
Flammis ne... Chri-ste, cum sit hinc exire, Da per
Matrem me venire Ad palmam vi-ctori-æ. Quando
corpus... A- men. Alle- lu- ia.

Avant de terminer cette série de morceaux, nous croyons utile d'appeler l'attention sur l'intonation des antiennes et le chant des psaumes.

Cette partie du Plain-Chant, généralement trop négligée, est cependant d'une très grande importance, puisque bon nombre de fidèles prennent part au chant des psaumes. Or, cette masse de voix a besoin d'être dirigée, maintenue par les chantres qui alors se trouvent obligés de savoir : 1° choisir le ton convenable à chaque mode, pour que le chant ne soit ni trop haut ni trop bas (317) ; 2° prendre sur le ton adopté la dominante de chacun des huit modes (318).

Si les chantres négligent d'acquérir cette connaissance, les antiennes seront presque toujours mal entonnées, et, par suite, le psaume dont chacune d'elles est le prélude aura le même sort, à moins qu'une voix, plus exercée et plus sûre, ne puisse réparer la faute par une bonne intonation du psaume.

On le voit, pour bien entonner les antiennes et les psaumes, il faut savoir prendre et garder le ton du chœur; la psalmodie exige de plus l'application des règles contenues dans la *Troisième Partie*, depuis le n° 323 jusqu'au n° 337. Nous engageons donc fortement les élèves à les revoir ainsi que les n°s 317 et 318; s'ils les observent exactement, dans l'étude sérieuse qu'ils doivent faire des *médiations et* des *différentes terminaisons* des huit modes, les psaumes seront bien entonnés et pourront alors être continués par les fidèles sans hésitation et avec un ensemble parfait (*).

(*) On obtiendra ce résultat si l'on étudie séparément tous les versets des psaumes en appliquant à chacun d'eux les règles de la psalmodie.

Exercices
pour le chant des Antiennes et des Psaumes.



3e TON.

Dixit Dominus Domino me-o : * — en *a.* Sede a dextris me-is.

en ou a. Sede a dex-tris me-is. — en b. Sede a dextris me-is.

en c. Sede a dextris me-is. — en E. Sede a dextris me-is.

en *g.* Sede a dextris me- is. — en g. Sede a dextris meis. — en g. Sede a dextris meis.

Magni - ficat. Et ex-ultavit. Bene-dictus.

4e TON.

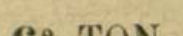
Di-xit Dominus Domino me-o : * — en E. Sede a dextris me-is.

en *E.* ou A. Sede a dextris me-is. — en g. Sede a dextris me-is.

en a. Sede a dextris me-is. — Magni-ficat. Be-ne- di-ctus.

5e TON.





6e TON.

Dixit Dominus Domino me-o : * en F. Sede a dextris me-is.

en C. Dixit Dominus Do-mino me-o : * Sede a dextris me-is.

7e TON.

Di-xit Dominus Domino me-o : * en a. Sede a dextris me-is.

en b. Sede a dextris me-is. en c. Sede a dextris me-is.

en ç. Sede a dextris me-is. en d. Sede a dextris me-is.

en *d.* Sede a dextris me-is. en G. Sede a dextris me-is.

Magni- ficat. *Aux Simples et aux Féries.* Magni-ficat. Benedictus.

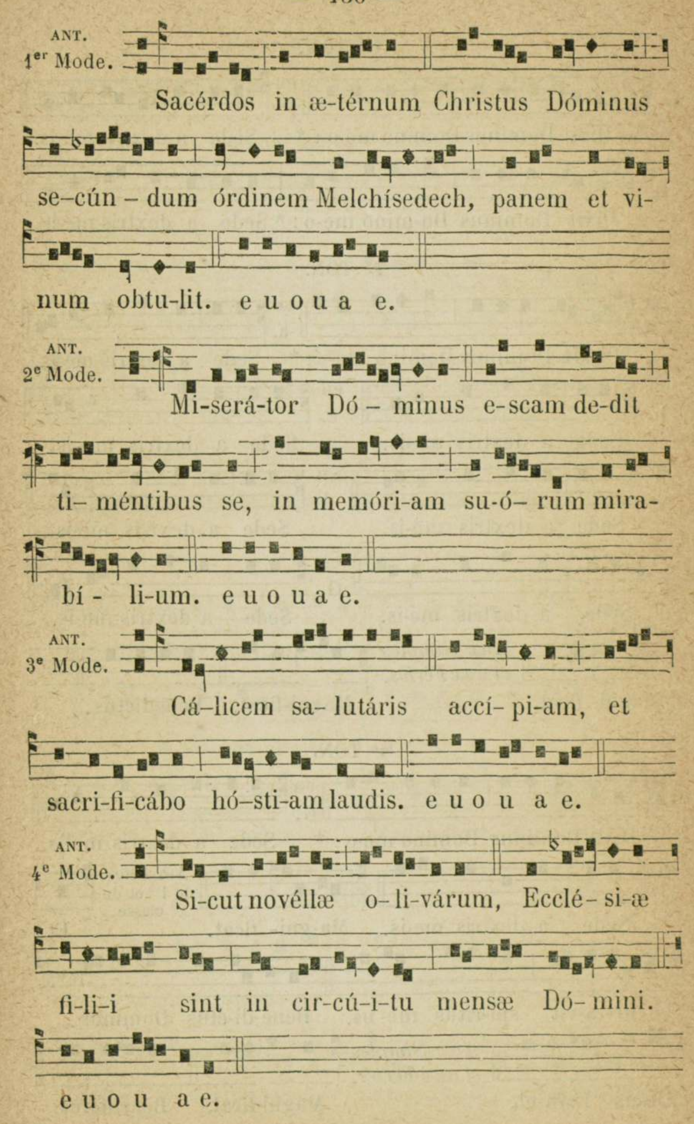
8e TON.

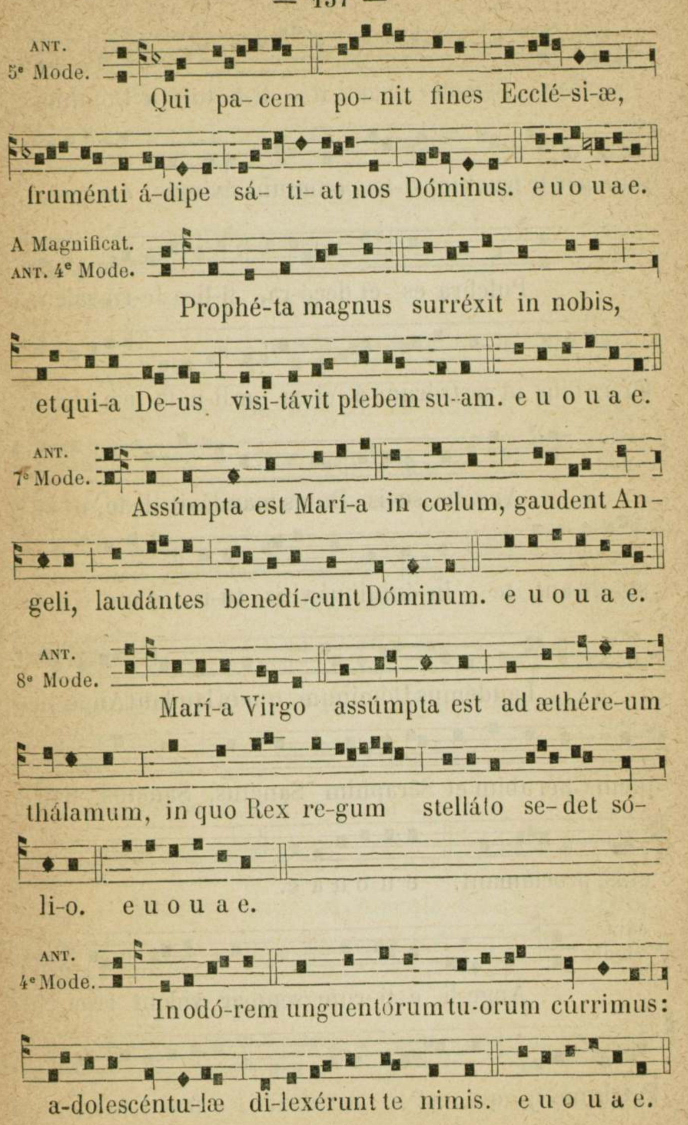
Dixit Dominus Domino me-o : * en G. Sede a dextris me-is.

en c. Sede a dextris me-is. Ma-gni- ficat. Aux Fêtes de 1re et de 2e classe. Et

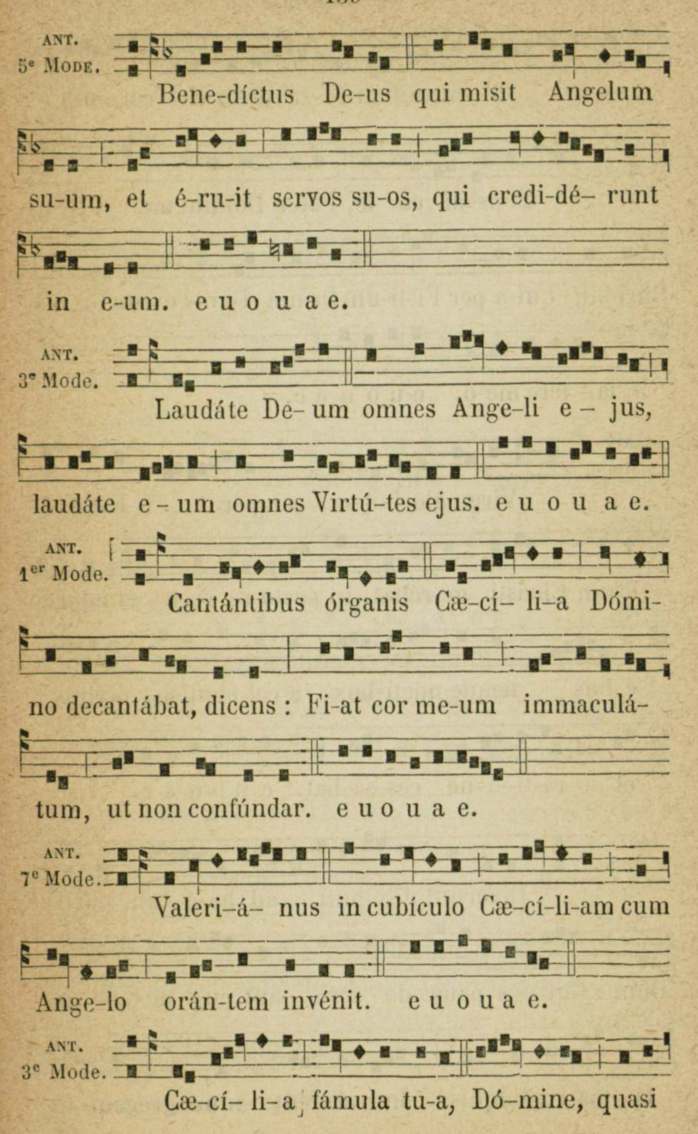
exul-ta-vit spi-ritus me- us. Bene-di-ctus Dominus

De-us I-sra-el. *Aux Simples et aux Féries.* Magni-ficat. Benedictus.

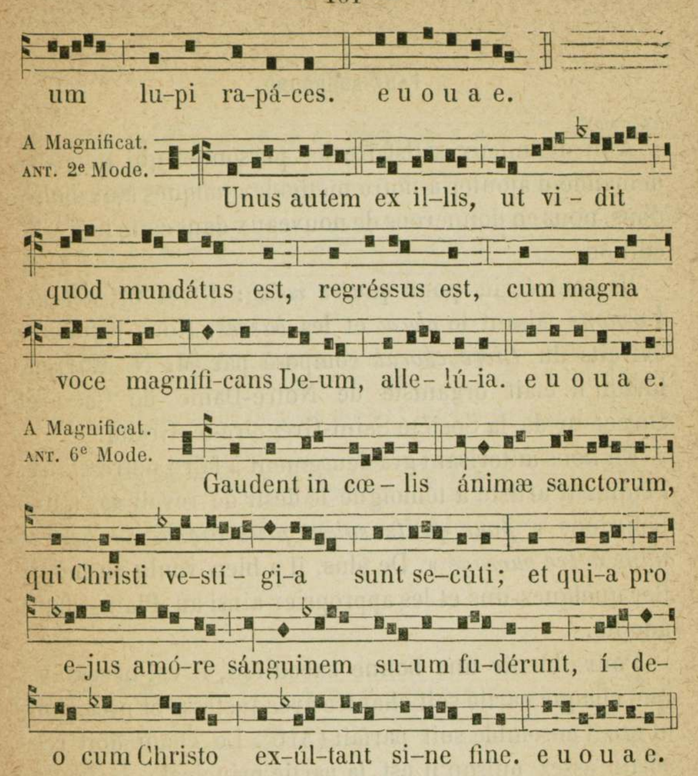

ANT.
1er Mode.
Sacérdos in æ-térnum Christus Dóminus
se–cún – dum órdinem Melchísedech, panem et vi-
num obtu-lit. e u o u a e.
ANT.
2e Mode.
Mi-será-tor Dó – minus e-scam de-dit
ti- méntibus se, in memóri-am su-ó– rum mira-
bí - li-um. e u o u a e.
ANT.
3e Mode.
Cá–licem sa- lutáris accí- pi-am, et
sacri-fi-cábo hó–sti-am laudis. e u o u a e.
ANT.
4e Mode.
Si-cut novéllæ o- li-várum, Ecclé- si-æ
fi-li-i sint in cir-cú-i-tu mensæ Dó- mini.
e u o u a e.


ANT.
5e Mode.
Qui pa- cem po- nit fines Ecclé-si-æ,
fruménti á-dipe sá- ti- at nos Dóminus. e u o u a e.
A Magnificat.
ANT. 4e Mode.
Prophé-ta magnus surréxit in nobis,
et qui-a De-us visi-távit plebem su-am. e u o u a e.
ANT.
7e Mode.
Assúmpta est Marí-a in cœlum, gaudent An-
geli, laudántes benedí-cunt Dóminum. e u o u a e.
ANT.
8e Mode.
Marí-a Virgo assúmpta est ad æthére-um
thálamum, in quo Rex re-gum stelláto se- det só-
li-o. e u o u a e.
ANT.
4e Mode.
In odó-rem unguentórum tu-orum cúrrimus:
a-dolescéntu-læ di-lexérunt te nimis. e u o u a e.


ANT.
7e Mode.
Benedí - cta fi - li-a tu a Dómino,
qui-a per te fructum vi-tæ communicávimus. e u o u a e.
ANT.
1er Mode.
Pulchra es et decó-ra, fi-li-a Je-rú-salem,
ter-rí-bilis ut castrórum á- ci-es ordi-náta. e u o u a e.
ANT.
8e Mode.
Angelis su-is De-us mandávit de te, ut cu-
stó-di-ant te in ómnibus vi-is tu-is. e u o u a e.
ANT.
2e Mode.
Laudémus Dóminum, quem laudant Ange-li,
quem Chérubim et Séraphim Sanctus, Sanctus, San-
ctus, proclámant. e u o u a e.
ANT.
1er Mode.
Ange-li e-ó-rum semper vident fa-ci-em
Patris me-i, qui est in cœlis. e u o u a e.


ANT. 5e MODE.
Bene-díctus De-us qui misit Angelum su-um, et é-ru-it servos su-os, qui credi-dé- runt in e-um. e u o u a e.
ANT. 3e Mode.
Laudáte De- um omnes Ange-li e – jus, laudáte e – um omnes Virtú-tes ejus. e u o u a e.
ANT. 1er Mode.
Cantántibus órganis Cæ-cí- li-a Dómino decantábat, dicens : Fi-at cor me-um immaculátum, ut non confúndar. e u o u a e.
ANT. 7e Mode.
Valeri-á- nus in cubículo Cæ-cí-li-am cum Ange-lo orán-tem invénit. e u o u a e.
ANT. 3e Mode.
Cæ-cí- li-a famula tu-a, Dó-mine, quasi


apis ti- bi argumen-tó-sa desérvit. e u o u a e.
ANT. 8e Mode.
Bene-dí- co te, Pater Dómini me-i Je-su
Chri-sti, qui-a per Fí-li-um tu-um i-gnis extínctus est
a lá- tere me-o. e u o u a e.
ANT. 2e Mode.
Virgo glori- ó-sa semper Evangé-
li-um Christi ge-rébat in pécto-re su-o et non di-
é-bus neque nócti-bus a col-lóqui-is divínis
et o-ra-ti-ó-ne ces-sá-bat. e u o u a e.
ANT. 7e Mode.
Dixerunt discípuli ad be-á-tum Martí-
num : Cur nos pater dé- seris, aut cu-i nos de-so-
lá- tos re-línquis? In- vá-dent e-nim gregem tu-



Nous nous arrêtons. L'élève, une fois arrivé là, est en état de chanter presque tous les morceaux de Plain-Chant qui se trouvent dans les heures notées. Il devra encore voir les exercices sur la *sixte* et l'*octave* (208 à 294).

Comme exercices de récapitulation générale, nous recommandons d'étudier les *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*, les *Hymnes* et les *Proses* que nous n'avons pu insérer dans cette méthode.

FAUX-BOURDONS.

Afin de mieux satisfaire les personnes qui nous ont demandé d'ajouter à notre méthode quelques faux-bourdons, nous en donnerons de nouveaux dans cette nouvelle édition.

Ils sont écrits pour *quatre voix* : 1er et 2me *dessus*, *barytons* faisant le *chant* et les *basses*. Nous les avons extraits du *Livre choral* composé par M. N. Karren, lorsqu'il était organiste de Notre-Dame de Caen et Directeur de la Société Saint-Grégoire-le-Grand.

En nous autorisant gracieusement à faire notre choix, l'éminent artiste a témoigné le désir de revoir ses faux-bourdons « *pour qu'ils soient plus dignes de figurer dans notre ouvrage* ». De plus, il a bien voulu en modifier quelques-uns et les approprier ainsi au Plain-Chant adopté.

Pour obtenir une bonne exécution, il est nécessaire que chaque partie soit chantée avec justesse et précision, et que l'ensemble soit parfait (316). Le chant doit ressortir assez puisqu'il est la partie principale. Il faudra éviter de marteler les notes : les accents seuls seront marqués.

Si l'on prend la peine de noter en entier les versets chantés par le chœur, leur exécution devient plus facile ; enfin, il est très important de donner à la dominante de chaque mode le degré d'élévation qui convient le mieux à l'ensemble des voix (317 et 318).

1er TON EN J.



1er TON EN A.



AUTRE 1er TON EN A.

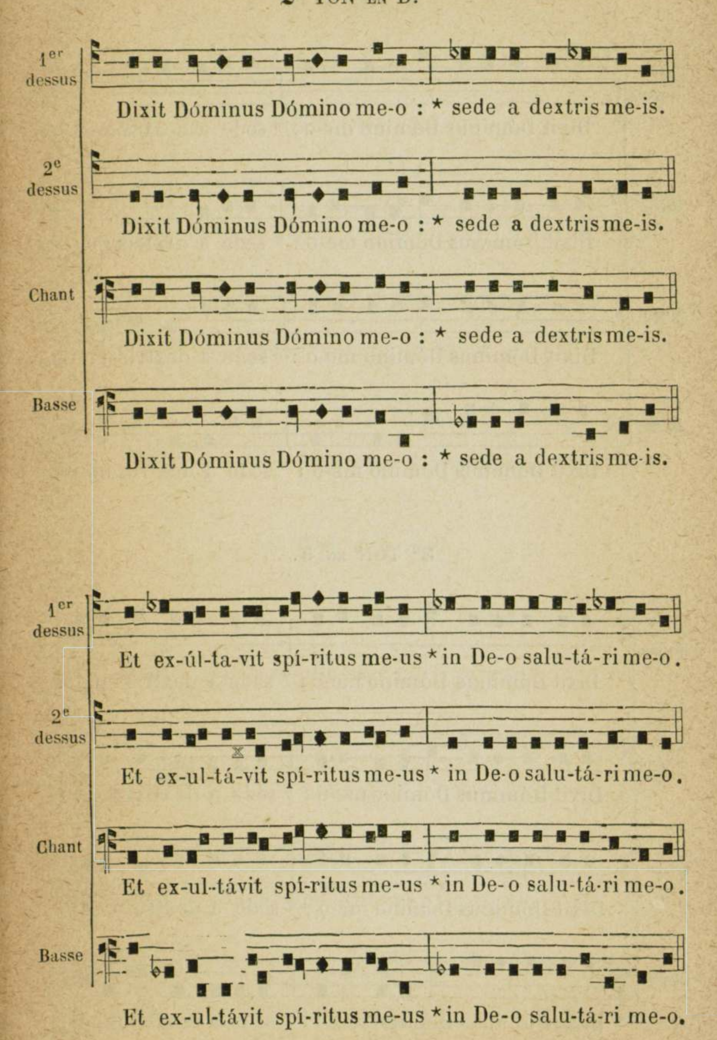


2e TON EN A (*).



(*) Ce ton a été transposé pour rendre la notation plus facile.

2e TON EN D.


1er dessus
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
2e dessus
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
Chant
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
Basse
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
1er dessus
Et ex-úl-ta-vit spí-ritus me-us * in De-o salu-tá-ri me-o.
2e dessus
Et ex-ul-tá-vit spí-ritus me-us * in De-o salu-tá-ri me-o.
Chant
Et ex-ul-távit spí-ritus me-us * in De-o salu-tá-ri me-o.
Basse
Et ex-ul-távit spí-ritus me-us * in De-o salu-tá-ri me-o.

3e TON EN E.



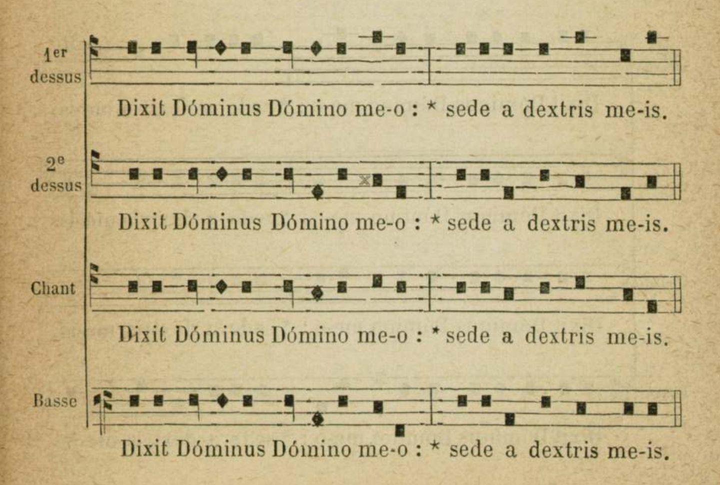
3e TON EN a.



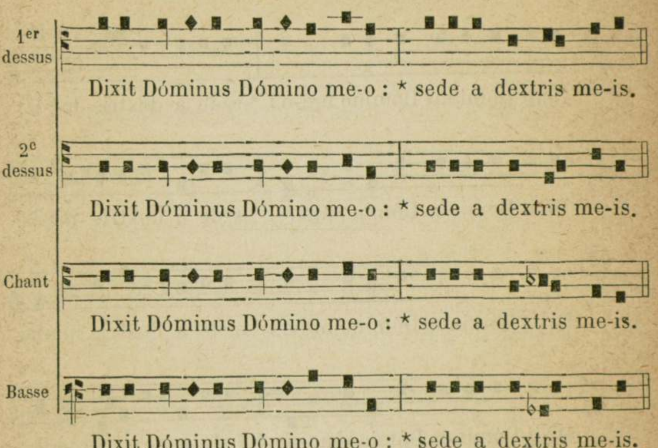
4^e TON EN E.



4^e TON EN A OU *E*.



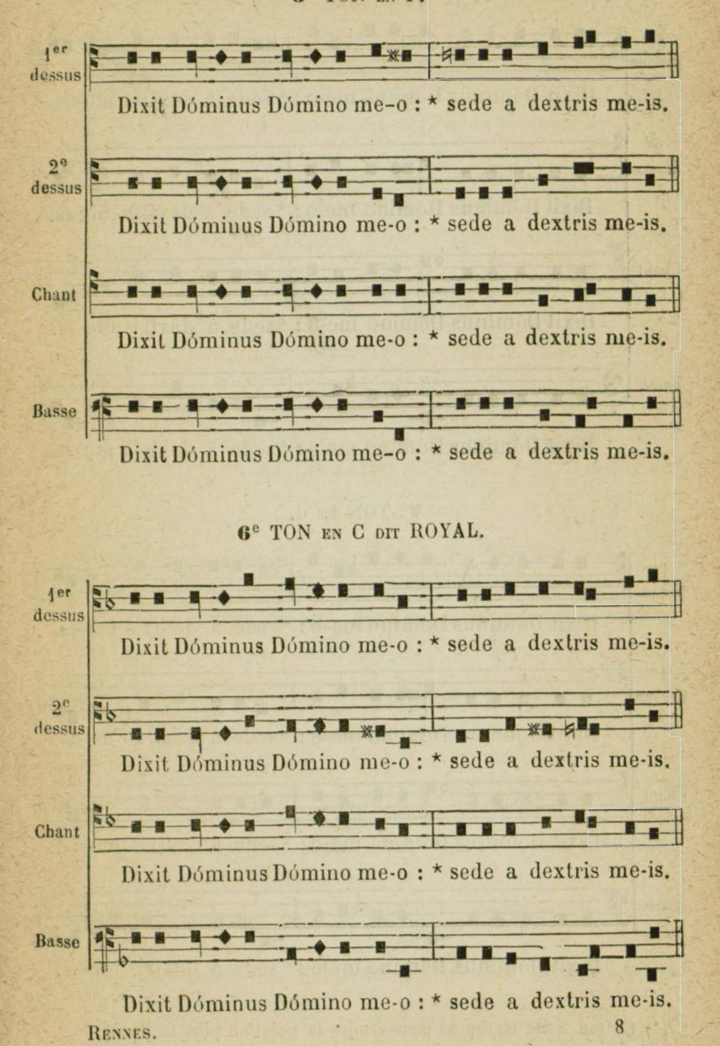
5e TON EN F.



5e TON EN a.



6^e TON EN F.


1er dessus
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
2e dessus
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
Chant
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
Basse
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
6e TON EN C DIT ROYAL.
1er dessus
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
2e dessus
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
Chant
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
Basse
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.

7e TON EN G (*).

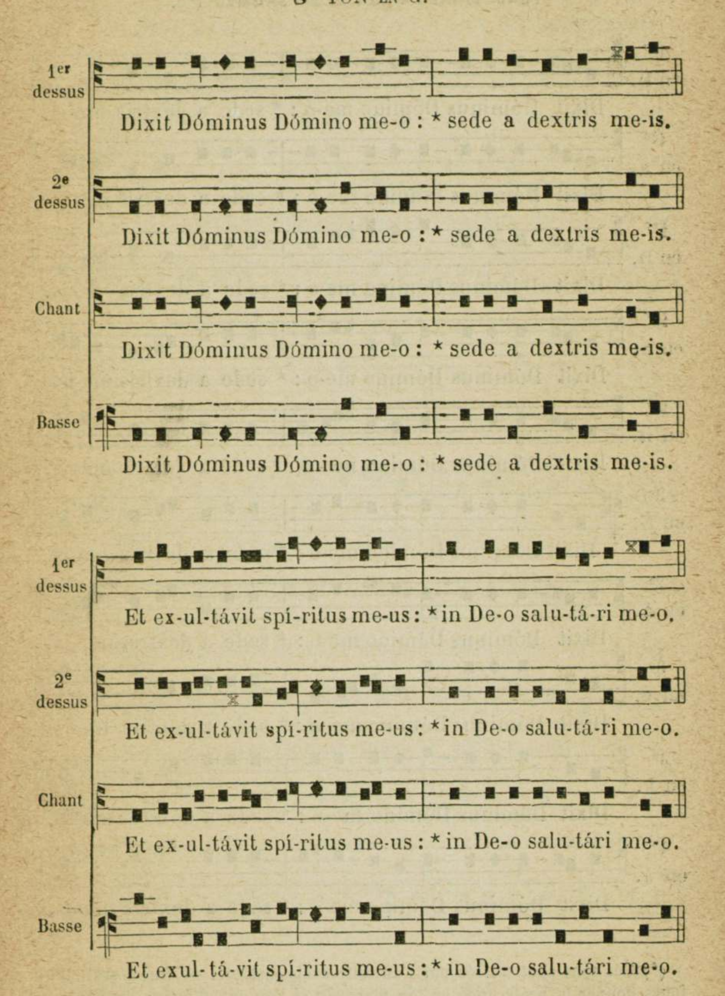


7e TON EN d.

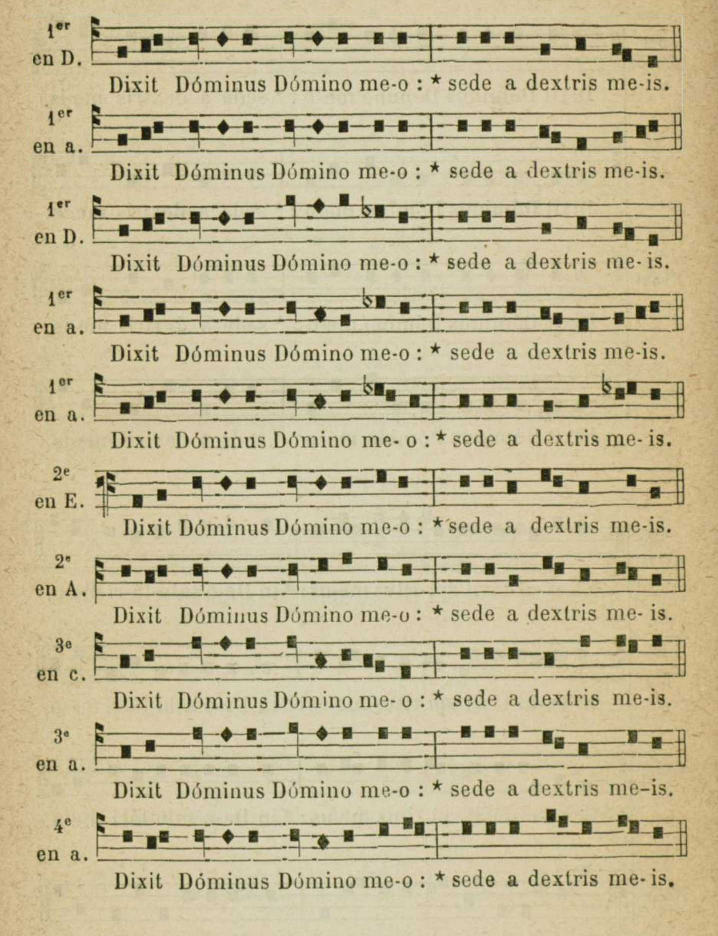


(*) Ce ton a été transposé pour rendre la notation plus facile.

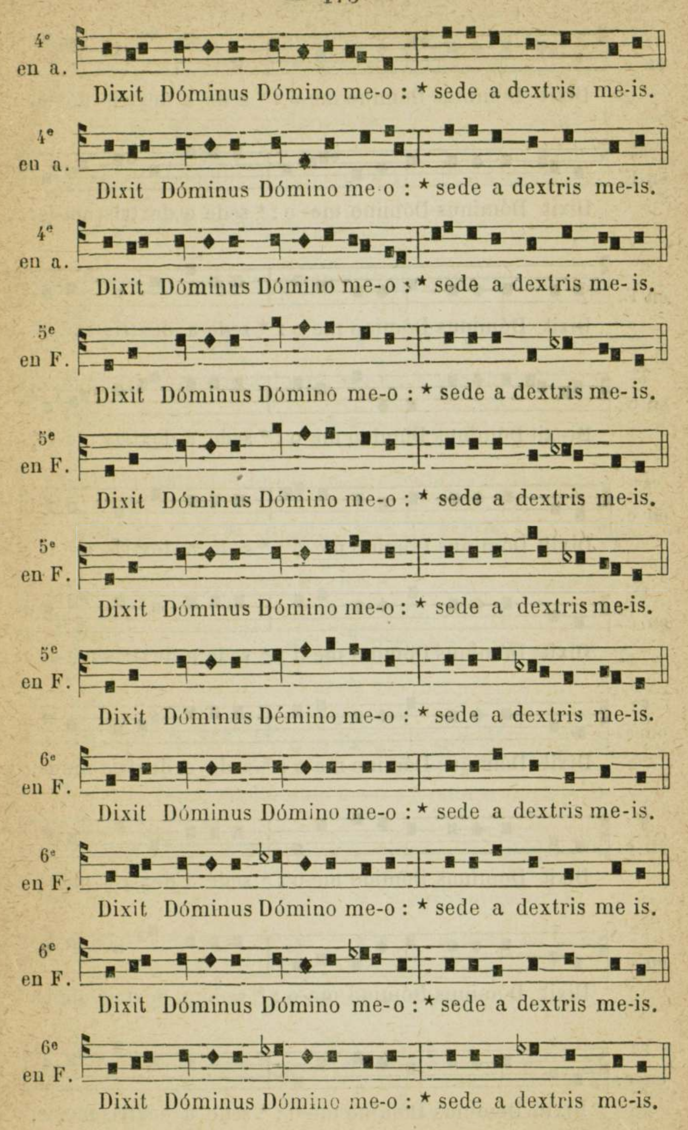
8e TON EN G.

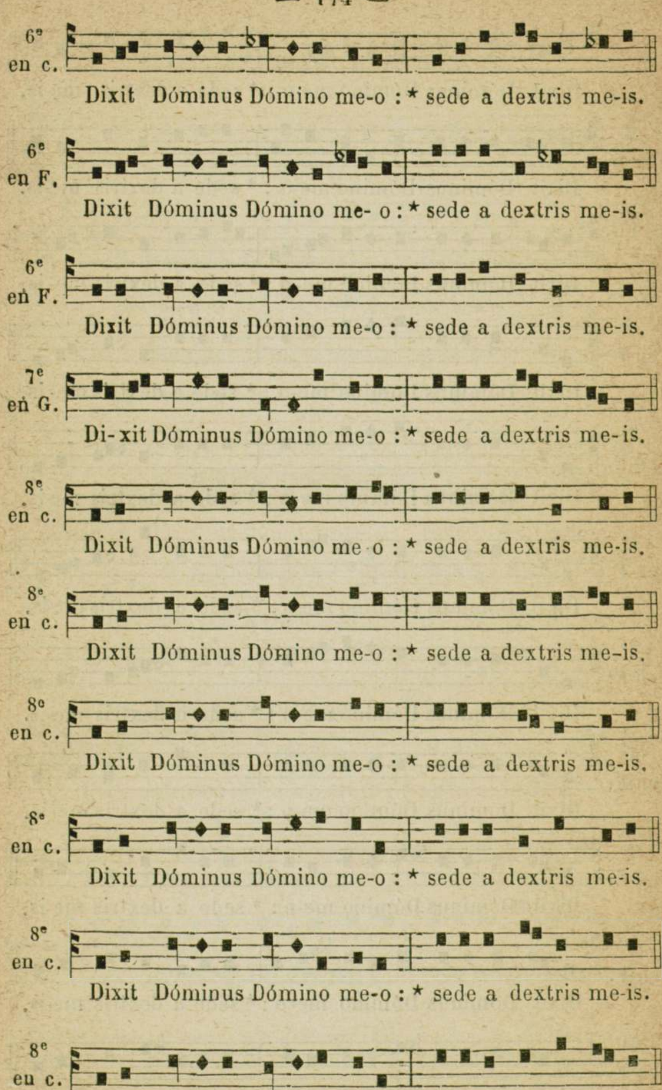

1er dessus
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
2e dessus
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
Chant
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
Basse
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
1er dessus
Et ex-ul-távit spí-ritus me-us : * in De-o salu-tá-ri me-o.
2e dessus
Et ex-ul-távit spí-ritus me-us : * in De-o salu-tá-ri me-o.
Chant
Et ex-ul-távit spí-ritus me-us : * in De-o salu-tári me-o.
Basse
Et exul-tá-vit spí-ritus me-us : * in De-o salu-tári me-o.

TONS VARIÉS POUR LES PSAUMES (*).

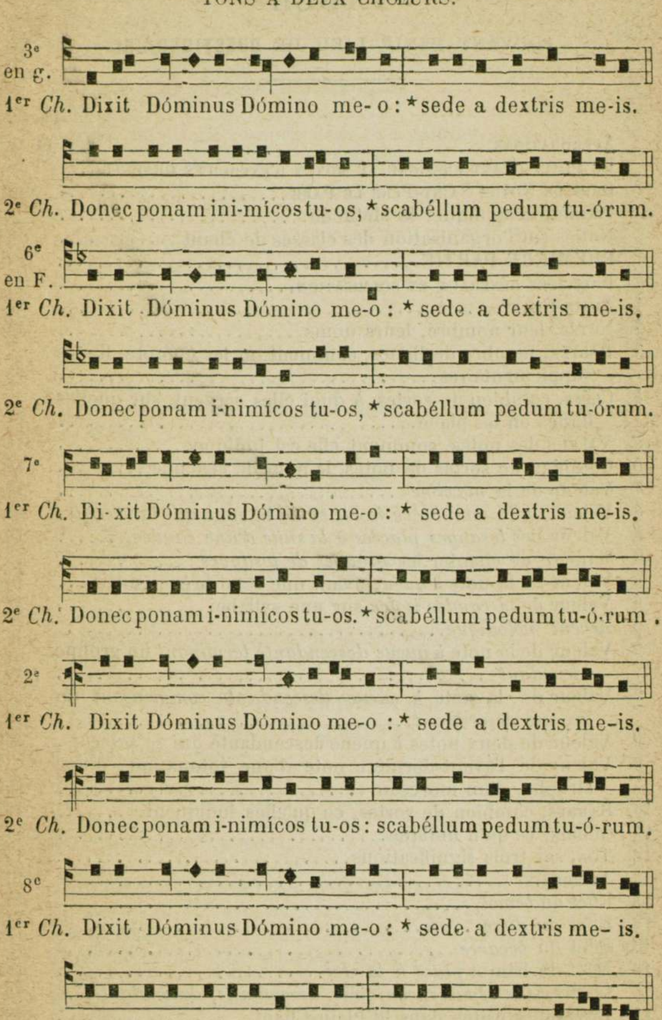


(*) Ces tons sont tolérés par l'autorité ecclésiastique. — On devrait toujours donner la préférence au ton marqué ; si l'on aime mieux prendre un de ces *tons divers*, il faut au moins le choisir parmi ceux qui sont du même mode que l'antienne.


4e en a.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
4e en a.
Dixit Dóminus Dómino me o : * sede a dextris me-is.
4e en a.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me- is.
5e en F.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me- is.
5e en F.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
5e en F.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
5e en F.
Dixit Dóminus Démino me-o : * sede a dextris me-is.
6e en F.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
6e en F.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me is.
6e en F.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
6e en F.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.


6e
en c.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
6e
en F.
Dixit Dóminus Dómino me- o : * sede a dextris me-is.
6e
en F.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
7e
en G.
Di- xit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me- is.
8e
en c.
Dixit Dóminus Dómino me o : * sede a dextris me-is.
8e
en c.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
8e
en c.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
8e
en c.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
8e
en c.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me-is.
8e
en c.
Dixit Dóminus Dómino me-o : * sede a dextris me- is.

TONS A DEUX CHOEURS.



TABLE

POUVANT TENIR LIEU DE QUESTIONNAIRE

Pages.

Approbations .... I, II et IV
Le Plain-chant enseigné au moyen d'exercices gradués..... V
Bref de Notre Saint-Père le Pape VIII
Manière d'appliquer la Méthode.......................... 1
Notice sur l'organisation des classes de chant 10
PREMIÈRE PARTIE.. 13
Nos Principes généraux et solmisation.......................... 13
1 Plain-Chant.. 13
2 Notes, leur nombre, leurs noms.............................. 13
3 Portée, nombre de lignes, comment on les compte, lignes supplémentaires.. 13
4 Clefs, combien de sortes, à quoi elles servent, sur quelles lignes on les place.. 14
5 Valeur des notes, comment elle est indiquée............. 14
6 Combien de sortes de notes, le nom de chacune 14
7 Valeur de la *maxime* 14
8 Valeur de la *semi-brève isolée* et de la note qui la *précède*. 15
8 Valeur des *losanges placées à la suite d'une caudée*........ 15
8 Manière de chanter les *groupes de losanges* 15
9 Valeur de la note à *queue* avant une semi-brève isolée.... 15
9 Valeur de la *caudée isolée* sur une syllabe................ 15
9 *Accent mélodique*.. 15
9 Valeur de la note à *queue descendante terminant* un groupe *ascendant* 16
9 Valeur de la note à *queue descendante commençant* un groupe *descendant*.. 16
9 Valeur de deux notes à queue descendante *qui se suivent*.. 16
9 Valeur de l'avant-dernière note d'une intonation, d'une strophe, d'un morceau....................................... 16
10 Barres, combien de sortes, ce qu'elles indiquent.......... 16
11 Guidon, ce qu'il indique...................................... 17
12 Ton, ses trois significations................................. 17
13 Accidents... 17
13 Effet du *bémol*.. 17
13 Effet du *dièse*.. 18
13 Effet du *bécarre* 18
13 Effet du bémol *placé à la clef*............................ 18
14 Intervalles *séparés*, *conjoints*, *ascendants*, *descendants*.... 18
14 Intervalles usités dans le Plain-Chant...................... 18
15 *Solfier*.. 19

N°s		Pages.
16	*Secondes.* Seconde *majeure*	19
17	Exercices	19
22	Seconde *mineure*	20
23	Exercices	28
30	— sur l'effet du bémol	22
35	Récapitulation générale des Secondes	22
43	*Gammes*	24
43	Tons et demi-tons compris dans une gamme	24
41	Exercices préparatoires aux gammes	24
46	Gamme en *do*	25
48	— en *ré*	25
49	— en *mi*	26
50	— en *fa*	26
52	— en *fa* avec bémol	26
53	— en *sol*	26
54	— en *la*	27
55	— en *si*	27
56	*Tierces.* Tierce *majeure*	27
57	Exercices	27
65	Tierce *mineure,* tierce mineure *directe*	28
66	Exercices	29
72	Tierce mineure *indirecte*	30
77	Récapitulation générale des Tierces	31
88	*Quartes.* Quarte *juste;* triton	32
89	Quartes de la 1re espèce	33
90	Exercices	33
99	Récapitulation des quartes de la 1re espèce	34
104	Quartes de la 2me espèce	35
105	Exercices	35
111	Récapitulation des quartes de la 2me espèce	37
113	Quartes de la 3me espèce	37
114	Exercices	37
120	Récapitulation des quartes de la 3me espèce	38
122	— générale des Quartes	39
134	*Quintes.* Quinte *juste*	41
135	Quintes de la 1re espèce	41
136	Exercices	41
143	Récapitulation des quintes de la 1re espèce	43
150	Quintes de la 2me espèce	44
151	Exercices	44
158	Récapitulation des quintes de la 2me espèce	45
160	Quintes de la 3me espèce	46
161	Récapitulation générale des Quintes	46
168	Étude de la clef d'*ut*, *troisième ligne*	47
172	Exercices	48
180	Étude de la clef de *fa*	49
184	Exercices	50

Nos Pages.
192 Récapitulation générale des intervalles de Seconde, de Tierce, de Quarte et de Quinte........................ 51
208 *Sixtes*. Sixte *majeure* de la 1re espèce................ . 54
209 Exercices.. 55
218 Sixte majeure de la 2me espèce............................ 56
219 Exercices.. 56
222 Récapitulation des sixtes *majeures*...................... 57
225 Sixte *mineure* de la 1re espèce.......................... 57
226 Exercices.. 57
232 Sixte mineure de la 2me espèce............................ 58
233 Exercices.. 58
236 Sixte mineure de la 3me espèce............................ 59
237 Exercices.. 59
240 Récapitulation des sixtes *mineures*...................... 60
243 Récapitulation générale des Sixtes........................ 60
256 *Septième*.. 63
257 *Octave*... 63
258 Exercices.. 63
279 Récapitulation générale des Octaves....................... 67
294 Caractères des intervalles................................ 70
295 Modes. *Gamme diatonique*................................. 71
296 *Tonique*, *finale*, *dominante*........................... 71
297 Modes *primitifs*. *authentiques*, *impairs*................ 72
297 Modes *dérivés*, *plagaux*, *pairs*........................ 72
297 *Formation* des modes...................................... 73
297 Combien il y eut de modes................................. 72
297 A combien ils furent réduits.............................. 72
297 Comment on put les réduire à *huit*....................... 72
297 *Transposition*. Comment on transpose un chant............. 72
298 *Tableau* des modes, toniques, dominantes, échelles....... 73
299 Comment on reconnait de quel mode est un chant... .. 73
300 Mode *imparfait*, *surabondant*, *mixte*..................... 74
301 Modes *majeurs*, modes *mineurs*........................... 74
301 *Différence* entre le Plaint-Chant et la musique........... 74
302 Caractères des modes...................................... 75
DEUXIÈME PARTIE.. 77
303 Application de la parole aux notes........................ 77
304 Moyen de vocalisation conseillé........................... 78
305 Méthode *nouvelle* de vocalisation......................... 78
306 Premier moyen... 78
306 *bis*. Deuxième moyen. But des deux premiers moyens.... 79
307 Troisième moyen, son but.................................. 79
308 Quatrième moyen, son but.................................. 80
308 Comment on doit *lier* les notes........................... 80
310 Prononciation; son importance............................ 81
311 Conseils à suivre, défauts à éviter....................... 81
312 Voix; sa *justesse*.. 83

Nos		Pages.
312	*Sonorité* de la voix, son *moelleux*, son *étendue*..........	84
313	Voix de *tête; registres* de la voix..........................	84
314	Comment on apprend à se servir des deux registres.....	85
314	*Mue* de la voix...	85
315	Sons plus ou moins puissants, sons *filés*................	86
316	Chœur. Ce qu'il faut pour qu'il produise bon effet.......	86
316	*Ensemble;* moyens de l'obtenir........................ .	87
317	Ton du chœur; importance de le bien choisir.......... ..	87
318	Transposition....................................	87
319	*Tableau* de transposition..................................	88
320	Manière de se servir du tableau de transposition...... .	89
321	Clefs fictives......	90
	TROISIÈME PARTIE..............................	91
322	Chants de récit..	91
323	Accent; syllabes accentuées................................	91
324	Accent dans les mots d'*une syllabe,* de *deux syllabes*.....	91
324	Accent dans les mots de *plus de deux syllabes*............	92
324	Brève *dactylique*..	92
324	Accent dans les mots *hébreux indéclinables*..............	92
325	Psalmodie. *Combien de parties* dans le chant des psaumes.	92
326	*Intonation.* Intonations *syllabiques*, syllabes *exigées*......	93
326	Intonations *liées*, syllabes *exigées*........................	93
327	Intonations qui se ressemblent..............................	93
327	*Quand se fait* l'intonation..................................	93
327	*Quand omet-on* l'intonation..................................	93
327	*Quand répète-t-on* l'intonation............................	93
327	Intonation spéciale des cantiques évangéliques..........	93
328	*Dominante*...	94
329	*Médiation*..	94
330	Médiations de *deux* syllabes................................	94
331	Cas où la *première* des deux syllabes est la *brève dactylique.*	94
332	Modes ayant une médiation semblable.....................	95
332	Cas où la dernière syllabe est accentuée..................	95
332	Médiations de *quatre* syllabes avec *un* accent mélodique..	95
333	— — avec *deux* accents mélodiques..	95
333	Remarque..	96
334	*Terminaison.* Combien elle demande de syllabes.........	97
334	Comment on distingue les terminaisons........	97
335	Comment on chante les terminaisons........................	97
336	Observations sur la psalmodie...............................	98
337	*Chant des* versets. Verset *solennel*.........................	100
338	Verset *simple*..	100
339	Verset simple finissant par un monosyllabe................	101
340	Chant des versets à l'office des Morts......................	101
341, 342 et 343.	Chant des leçons......................... 101 et	102
344	Chant du capitule...	102
345, 346.	Chant *solennel* des oraisons................... 103 et	104

Nos Pages.
347 Chant *férial* des ORAISONS........................ 104
348 Chant de l'ÉPITRE........................ 101
348 Chant de l'ÉVANGILE........... .... 105 et 106
QUATRIÈME PARTIE........................ 107
349 EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT. 1re condition. 107
350 Ce qu'il est possible de faire........................ 107
352 MÉLODIES GRÉGORIENNES ; éléments dont elles se composent. 108
353 *Emploi* de la note *simple* et des *formules* ou *neumes*..... 108
354 *Neumes* les plus usités........................ 109
354 Neumes ascendants : *Podatus*, *scandicus*............... 109
355 Neumes descendants : *Clivis*, *climacus*, *pressus*.......... 109
356 *Torculus*, *porrectus*, *salicus*, groupes de trois notes...... 109
357 *Podatus subpunctis*, *scandicus flexus*, *scandicus subpunctis*, *climacus resupinus*, *torculus resupinus*, *porrectus flexus*, *porrectus subpunctis*........................ 110
358 ACCENT MÉLODIQUE. Chaque neume a le sien........... . . 110
359 A quoi sert l'*accent mélodique*........................ 110
360 Valeur mélodique de la *note simple*........................ 111
361 CHANT DES NEUMES........................ 111
363 Ce qui fait l'importance d'un neume........................ 111
363 Exécution du *podatus* et du *scandicus*........................ 111
364 — de la *clivis* et du *climacus*........................ 112
365 Manière d'exécuter le *torculus*........................ 110
367 — — le *porrectus*........................ 112
367 — — plusieurs formules réunies.......... 112
368 *Dernière* note d'un neume........................ 113
369 Ce qu'il faut éviter de *séparer*........................ 113
370 TRAITS MÉLODIQUES, leur exécution........................ 113
372 EXPRESSION MÉLODIQUE DES NEUMES........................ 114
373 Moyen de diriger la masse chorale................. .. 115
374 Affectation qu'il faut éviter........................ 115
Exercices pour l'exécution des neumes................ 115
Explication des *signes*........................ 115
Exercices pratiques sans paroles........... 116, 117 et 118
— — avec paroles................ 119 à 127
CINQUIÈME PARTIE........................ 127
MORCEAUX DE CHANT. *Secondes*........................ 127
— *Secondes* et *Tierces*................ 129
— *Secondes*, *Tierces* et *Quartes* 133
— *Secondes*, *Tierces*, *Quartes* et *Quintes*. 139
Nécessité de bien entonner les antiennes et les psaumes. 152
Exercices pour le chant des antiennes et des psaumes... 153
FAUX-BOURDONS, leur exécution........................ 162
TONS VARIÉS pour les psaumes........................ 172
Tons variés à *deux chœurs*........................ 173

PARIS. — F. LEVÉ, IMPRIMEUR DE L'ARCHEVÊCHÉ, RUE CASSETTE, 17

